ИСКУССТВО КИНО

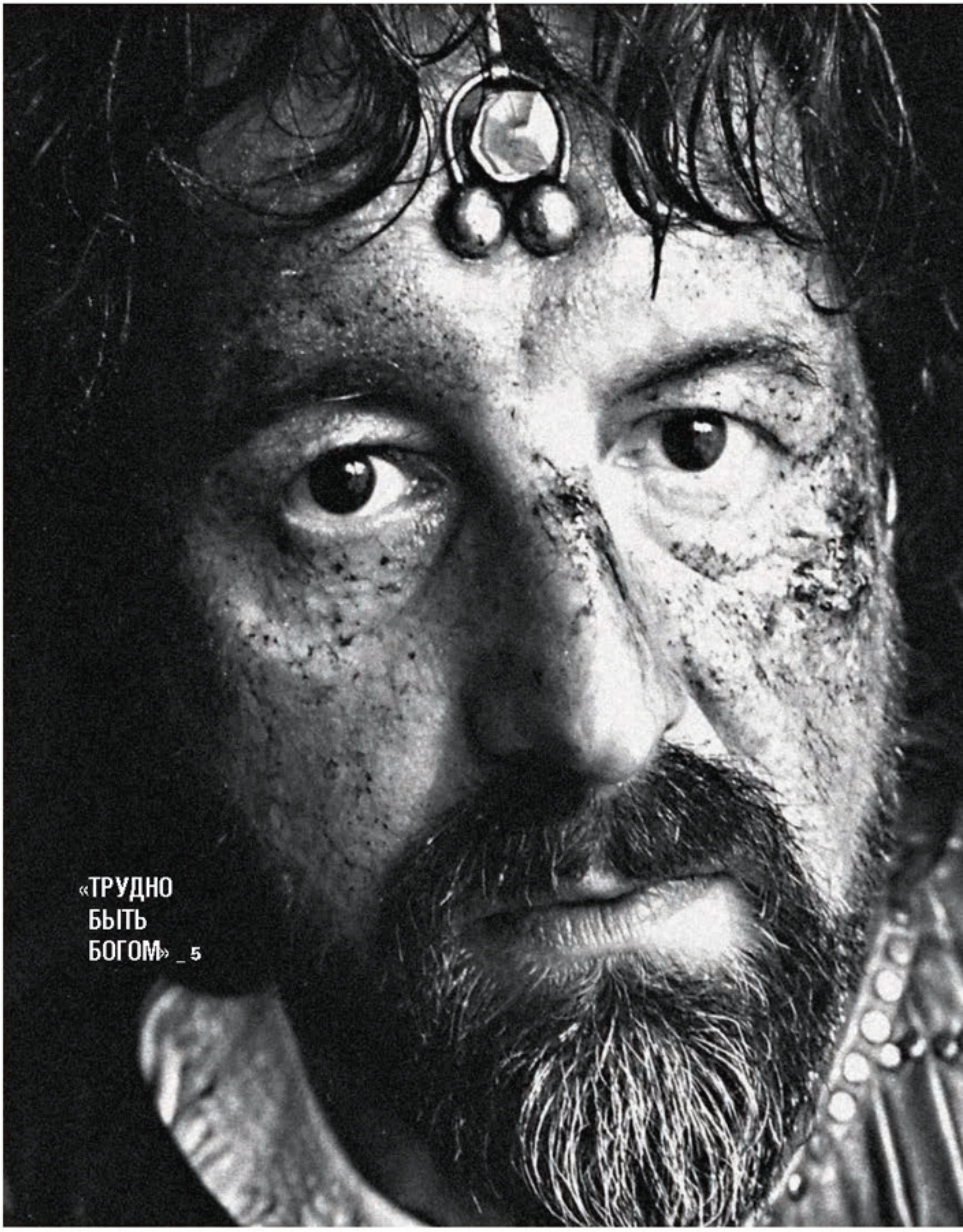
1

№1 ЯНВАРЬ 2014 www.kinoart.ru

«АРТДОКФЕСТ»-2013 _ 59

АЛЕКСЕЙ ЗЛОБИН. ГЕРМАН – ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ _ 123

ЮРИЙ АРАБОВ. МОНАХ И БЕС _ 145



«ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ» _ 5

Этот номер открывает восемьдесят четвертый год со дня основания журнала. И новый киногод: в прокате объявлена российская премьера последней картины Алексея Германа «Трудно быть богом». Мировая состоялась на Римском кинофестивале в ноябре 2013-го. Уделив этому событию особое внимание, его дирекция провела конференцию, посвященную вкладу выдающегося мастера в мировой кинематограф. Мы публикуем фрагменты этой дискуссии, а также диалог с соавтором Германа, одним из создателей фильма Светланой Кармалитой, рецензии наших авторов и отклики итальянских киножурналистов («Здесь и теперь»). В «Публикациях» – продолжение дневниковых записей Алексея Злобина «Герман – человек божий».

Второй сюжет номера – фестиваль «Артдокфест»-2013, представленный рецензиями на самые заметные фильмы, интервью с Павлом Лунгиным, председателем жюри, и стенограммой дискуссии «Актуальное кино: пределы допустимого».

В «Чтении» – завершение сценария Юрия Арабова «Монах и бес».

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **РИМ. НОЯБРЬ 2013. «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»**

9 ЕЛЕНА СТИШОВА
БЫТЬ БОГОМ

15 АНТОН ДОЛИН
ЗЕРКАЛО БЕЗ ГЕРОЯ

28 НИНА ЗАРХИ – СВЕТЛАНА КАРМАЛИТА:
«ОН УШЕЛ И НИКОГДА НЕ ВЕРНУЛСЯ»

40 **«В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ НЕ БЫЛО БЕЛЫХ ТРАМВАЕВ»**
Фрагменты конференции, организованной Римским кинофестивалем

55 Итальянская пресса о фильме «Трудно быть богом»

РЕПЕРТУАР

59 ВИКА СМИРНОВА
«АРТДОКФЕСТ»-2013: ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ КИНО

63 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
В ЛЮДЯХ
«Кровь», *режиссер Алина Рудницкая*

68 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
ШУРА И ЕЕ БРАТЬЯ
«Прощеный день», *режиссер Дина Баринова*

70 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ГЛУБИНА РЕЗКОСТИ
«Оптическая ось», *режиссер Марина Разбежкина*

76 ДАРЬЯ ХЛЕСТКИНА:
«В СОЗДАНИИ ЛИМУЗИНА ВАЖНЫ ЭМОЦИИ»
«Последний лимузин», *режиссер Дарья Хлесткина*
Беседу ведет Евгений Майзель

КОММЕНТАРИИ

81 ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Я МОЛЧУ

РАЗБОРЫ

87 **АКТУАЛЬНОЕ КИНО: ПРЕДЕЛЫ ДОПУСТИМОГО**
«Круглый стол» «ИК» и «Артдокфеста»

ОПЫТ

101 ПАВЕЛ ЛУНГИН:
«МЫ СНОВА ЖДЕМ ПРИБЫТИЯ ПОЕЗДА»
Беседу ведет Тамара Иванова

105 ЭЛИЗАБЕТ ДЕЛЮД-ДИКС
«ФЛАЭРТИ» — КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ
Интервью ведут Анжелика Артюх и Денис Соловьев-Фридман

ИМЕНА

113 АНДРЕЙ ФОМЕНКО
КОНВУЛЬСИВНАЯ КРАСОТА ИНОГО
Портрет Жана Пенлеве

ПУБЛИКАЦИИ

123 АЛЕКСЕЙ ЗЛОБИН
ГЕРМАН — ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ
Дневник ассистента по площадке

ЧТЕНИЕ

145 ЮРИЙ АРАБОВ
МОНАХ И БЕС
Сценарий

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

РИМ. НОЯБРЬ 2013. «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»

Алексей Герман посмертно награжден Специальным призом Римского кинофестиваля за вклад в киноискусство.
Директор фестиваля Марко Мюллер вручает «Золотую Капитолийскую волчицу» Светлане Кармалите и Алексею Герману-младшему

К Римскому кинофестивалю, с момента его появления семь лет назад, отношение довольно пренебрежительное. Главным образом в среде специалистов кино — критиков и журналистов, которые, собственно, и создают общественное мнение и диктуют коллективное восприятие. В какой-то момент серьезные зрители стали игнорировать Рим — слишком уж статусные огромные залы «Аудиториума» Ренцо Пьяно на севере столицы отличаются от привычных Дворца кино и «Казино» на Лидо. Хотя по размаху вполне сопоставимы с тоталитарной архитектурой эпохи Муссолини. Тем не менее, несмотря на все протесты — зачем Италии два фестиваля, — римский смотр смог занять свою нишу. Поставив на зрительское кино, в Риме даже смогли угадать номинантов на «Оскар» — «Джуно» Джейсона Райтмана и «Детки в порядке» Лизы Холоденко с Джулианной Мур. К тому же в программе нашли место европейские картины на острые социальные темы, которые по уровню не дотягивали до фестивального кино, но были интересны местному зрителю, уставшему от американских блокбастеров и итальянских комедий (хотя с Римского фестиваля в прокат выходит несколько названий из их бесконечного потока).

За шесть лет установилось определенное равновесие, которое разрушил неожиданно переехавший из Венеции Марко Мюллер. В свое время, будучи арт-директором Венецианского кинофестиваля, он был первым противником смотра в Риме. Но потом все поняли, что Рим не может составлять конкуренцию Венеции, просто потому, что это совершенно разные фестивали. Мюллер решил применить к Римскому кинофестивалю свою фирменную формулу, трансформировав его не только в интеллектуальный смотр, но еще и в сплетение разных визуальных искусств — то, что он начал практиковать в Венеции, превратив

←
«Трудно быть богом», режиссер Алексей Герман

«Горизонты» в секцию экспериментального кино. Надо сказать, в Риме у нового куратора программ появилось больше «горизонтов». Он удачно задействовал Национальный музей искусств XXI века MAXXI для секции CinemaXXI — благо архитектурный шедевр Захи Хадид совсем близко от сооружения Ренцо Пьяно. Объединяют их затяжные сроки строительства — и то и другое длилось более десяти лет.

После того как на первом фестивале, когда жюри было еще только зрительским (тем дороже победа!), главный приз — «Золотой Марк Аврелий» — взяла российская картина Кирилла Серебренникова «Изображая жертву», отечественное кино в Риме стабильно отсутствовало. С приходом Марко Мюллера, который привез «своих» режиссеров и консультанта Алену Шумакову, русские названия снова появились в программе. Но, к сожалению, даже в отсутствие международных медийных имен российское кино не завоевало место в итальянской печати. Национальные издания, разумеется, освещают столичный фестиваль с меньшим рвением, чем Венецианский. По той же причине, по которой серьезные репортеры продолжают его игнорировать.

Российское кино в Италии в прокат не выходит, как, собственно, и итальянское в России. Исключением, пожалуй, стала «Великая красота» Паоло Соррентино. Картина в двух шагах от «Оскара». Премьера менее в этом отношении удачливого выдвинутого от России на статуэтку Американской киноакадемии «Сталинграда» состоялась как раз в Риме (в рамках промоушн-кампании к тому же «Оскару»). Но в центральной итальянской печати фильм Федора Бондарчука, пришедшийся вполне по душе римской публике, затмила Скарлетт Йоханссон. Хотя в фильме «Она» Спайка Джонза актриса сыграла в прямом смысле только голосом, это не помешало ей материализоваться во всей красе на красной ковровой дорожке фестиваля, не избалованной звездами. В итоге на двух полосах, отведенных в основных газетах культуре, уместились фото только голливудской дивы, хотя наша Янина Студилина, позировавшая фотографам как настоящая модель, произвела определенный фурор.

Итальянцы собрались по приглашению английской компании по промоушну «Сталинграда» в одной из римских гостиниц, чтобы пообщаться со съемочной группой. Но в итоге местные СМИ больше интересовал продюсер Александр Роднянский, занимающийся проектами широкого спектра — от Андрея Звягинцева до культового Роберта Родригеса.

Больших же российских режиссеров в Италии часто причисляют к мастерам авторского европейского кино и особенно не заостряют внимание на стране происхождения. Так писали об Александре Сокурове, взявшем «Золотого льва святого Марка» за «Фауста». Алексей Герман-старший здесь так же знаком интеллектуалам и специалистам. Премьера его последней картины «Трудно быть богом» — единственное, что привлекло журналистов на этот раз в Рим. Она стала, по общему признанию, безусловно главным событием фестиваля.

Вера Щербакова, *корреспондент ИТАР-ТАСС в Италии*

Елена Стишова

БЫТЬ БОГОМ

«Трудно быть богом»
По мотивам одноименной повести братьев Стругацких
Авторы сценария Юрий Герман, Светлана Кармалита
Режиссер Алексей Герман
Операторы Владимир Ильин, Юрий Клименко
Художник Сергей Коковкин
В ролях: Леонид Ярмольник, Наталья Мотева, Александр Чутко, Юрий Цурило, Евгений Герчиков, Александр Ильин, Лаура Пицхелаури
«Ленфильм», студия «Север»
Россия
2013

Ни в настоящем, ни в обозримом прошлом я не вижу столь радикального художественного жеста, каким мне представляется «Трудно быть богом» – германовский «проклятый шедевр». Фильм еще не вышел в прокат, а написано и наговорено столько, что найти незатоптанное местечко совсем не просто. Меж тем «слова, слова, слова» – в обход главного. В чем же радикализм этого проекта – в шокирующей новизне кинематографического языка или все-таки в том, что сказалось через образную структуру фильма?

Германовский долгострой тянет за собой символический эшелон внеэкранных смыслов, событий внутреннего и вселенского масштаба, шепоты и крики, шум и ярость. В ходе строительства фильма, который воздвигался титаническими усилиями энтузиастов, ведомых неукротимой волей творца, появились побочные сюжеты, сгустившиеся в мифологию, каковая – по части драматических и прочих перипетий из разряда «слишком человеческих» – успешно конкурирует с готовым фильмом[1].

В этом эшелоне заняли законное место гипотетические ссылки – разноформатные шедевры мирового авангарда, предвестники мистических катаклизмов христианской цивилизации от евангельского Откровения Иоанна, предрекшего апокалипсис, от «Черного квадрата», знака бездны, где человечество и оказалось, пройдя сквозь искус рая на земле и прочие посулы. И сегодня имеется парадигма провокативных артефактов, вокруг которых возникает мощное энергетическое поле. Их фирменные поставщики – ёрник Квентин Тарантино (чьей магии я не поддаюсь) и Ларс фон Триер, вдохновенный и неиссякаемый харизматичный игрок, снявший «конец света», чтобы медленно и печально, в слезах, насладиться последней красотой заката земной жизни.

С апокалипсисом человечество давно освоилось и весьма уютно, даже с комфортом, в нем угнездилось. Как в той же триеровской «Меланхолии».

По мне, Герман – круче. В своей аскезе, в осознанном нежелании дарить манки публике, в истовой серьезности нечаянного пророка. Наконец, в отсутствии дистанции между сотворенным миром и его создателем. Сегодня такое «не носят». Современный художник дистанцируется от артефакта, как

←
«Трудно быть богом», режиссер Алексей Герман

1.
См.: Злобин Алексей. «Герман – человек божий». – «Искусство кино», 2013, № 6; «Да, я хам, но все претензии после съемок». – «Новая газета», 2013, 27 декабря.

матерый актер, который «не рвет страсти», зато виртуозно владеет умением имитировать их, доводя публику до экстаза.

Такого рода уловки так глубоко проникли в толщу нынешних представлений об искусстве, самого бытования искусства, что как-то неловко уличать иного знаменитого автора в неискренности, ибо искренность сымитирована – комар носу не подточит – с помощью наработанных приемов. Подумаешь про себя, но не всегда скажешь вслух: да это же медь звенящая. Эпатаж – а он по природе своей спекулятивен – умело притворяется «новым словом», прикрываясь бесстыдством формы. Публика, даже продвинутая, легко ведется на подобные имитации и приветствует лжемессий. Нет пророка в своем отечестве – евангельская максима обрела статус закона на все времена. Герман однажды испытал такое на своей шкуре, провалившись с «Хрусталевым...» на Каннском фестивале. Поражение обернулось триумфом буквально на следующий год. Но как протекали боренья автора с самим собой, какой ценой был оплачен приснопамятный просмотр в кинематографической Мекке? Вопрос скорее риторический. Нам не узнать, да и не понять.

Весь мир с любопытством ждал обещанного конца света в конце 2012 года, словно рождественского аттракциона. Слава богу, пронесло. Однако камешек все-таки упал – и в наш огород, не в соседский. Отделались Чебаркульским метеоритом, паллиативным светопреставлением, и стали жить дальше. Удобней думать, что конец света – что-то мгновенное и безболезненное, типа общего наркоза. Между тем это процесс и, как свидетельствует мировая культура, перманентный.

Человечество обрело дар рефлексии для того будто, чтобы прикидывать варианты своего конца. Столкновение с кометой или падение сверхкрупного метеорита? Если верить палеонтологам, такое уже случалось сотни миллионов лет тому. Именно тогда исчез класс динозавров, зато народились млекопитающие. Но есть и иной вариант – не такой эффектный, незаметный глазу, действующий по принципу «капля камень точит». Не из повести в жанре фэнтези вычитанный, а фактология реальной жизни. Гибель цивилизаций, вырождение этносов... «Ад – это другие» – формула выживания человечества, продиктованная инстинктом самосохранения. Герман, как всегда, против общих мест: «Ад – это мы». Фильм – про нас. Скажу грубее: про упершуюся в исторический тупик агонизирующую Россию. Про сумерки этноса, до дна исчерпавшего свою пассионарность.

«Трудно быть богом» – постапокалиптика. Пейзаж после вселенской катастрофы. Результат мутаций в процессе негативно направленного антропогенеза. Меня не вводят в заблуждение тропы, не смущает гротеск, не шокирует непролазная грязища, нечистоты, дымящиеся помойки, выгребные ямы, где топят книгочеев, выпущенные кишки; не удивляют ни торчащие повсюду виселицы – на них вздергивают умников, ни гниющие под моросящим дождиком трупы, приспособленные местной детворой для своих игр. Фрики, сошедшие с полотен Босха, полулюди, не иначе, как из преисподней, игриво заглядывающие в камеру, – вроде бы местные аборигены. А я прочитываю эти кадры как коллективный портрет деградировавшего социума, пропущенного – и неоднократно – через мясорубку ленинско-сталинских селекций. Плановое созидание «нового человека» потерпело полную победу и запустило уже перешедший в стадию обскурации слом когда-то мощного этноса.

«Трудно быть богом»

Вокруг чешского замка Точник расставлены знаки-зарубки, напоминания о нашем близком прошлом, каждое из которых имеет конкретную историческую ссылку. Иные можно развернуть в реальный документальный фильм. Снятый, к примеру, на строительстве Беломорско-Балтийского канала, где советские зэки давали фору рабам Рима, вручную сработавшим водопровод. Или в сибирской глубинке, на поселении семей врагов народа, которым незападло было долбить землянки в грунте вечной мерзлоты. Или в заброшенных промзонах нынешних городов-призраков, всего-то двадцать лет назад многолюдных промышленных центрах. Такого докфильма еще никто не снял, но точно снимет.

Есть авторитетные научные свидетельства, объясняющие нынешнюю «порчу нравов» не стечением неблагоприятных «обстоятельств», а, что называется, из глубины. Послушайте: «Всякий рост становится явлением одиозным, трудолюбие подвергается осмеянию, интеллектуальные радости вызывают ярость. В искусстве идет снижение стиля, в науке оригинальные работы вытесняются компиляциями, в общественной жизни узаконивается коррупция... Ценятся не способности, а их отсутствие, не образование, а невежество, не стойкость в мнениях, а беспринципность»[2]. Точная характеристика нашего времени, не так ли? А писались эти строки в 60-х годах прошлого века, когда автор этого пассажа Лев Гумилев работал над очередной книгой «Этногенез и биосфера Земли». Описывая стадию обскурации, типологию ее проявлений в социальной жизни, он опирался на примеры давно исчезнувших суперэтносов. Попал аккурат в нас.

Я считываю послание художника сквозь образы и фактуры, реконструирующие условный мир Средневековья с фирменной германовской дотошностью и перфекционизмом. Он и здесь лично контролировал каждый персонаж из массовки – «до пуговиц, до соплей, до небритости».

2. Гумилев Лев. Этногенез и биосфера Земли. М., 2001, с. 461–462.

«Трудно быть богом»

«Жизнь в кино – это массовка». Режиссер, вписавший в историю кино великие массовые сцены, в новом для себя материале, в новом жанре создал эпически мощные панорамы на сюжеты русской истории, загримированные под условно инопланетную. Живые скульптурные группы, выполненные словно из мокрой глины, похожие то на пластилиновую анимацию, то на горельефы вдоль фасадов корявых, грубо сколоченных строений, напоминающих скорее лагерные бараки, чем человеческое жилье. Здесь, в Арканаре, властвует первобытный Хаос и нет ему конца.

Посланец Земли, благородный дон Румата, – человек из будущего. Он старше обитателей Арканара на несколько веков. Он обладает избыточным знанием, воспринимает сущее как праисторическое прошлое человека разумного, он представляет себе путь этой планеты в неведомое ей будущее, пытается ускорить это движение. И потому он – как бог.

Экспозиция, расстановка антагонистов осталась прежней, как тридцать лет назад. Однако замысел эволюционировал. За десятки лет ожидания своего часа он напитался опытом режиссера, прошедшего свою Голгофу от дебютанта до классика. Обогатился уроками новейшей истории, отечественной и мировой.

Экранизация повести братьев Стругацких «Трудно быть богом», задуманная в момент окончательного обрушения русского идеализма, его последнего всхлипа в обличье оттепели, должна была стать эзоповой притчей-антиутопией о некоей планете, застрявшей в средневековом тоталитаризме, о героической, но тщетной попытке героя-одиночки развернуть в «светлое будущее» чужой исторический процесс. Расчет на аллюзии был без труда разгадан и пресечен, сценарий положен на полку.

Какая пифия могла предвидеть, что отложенный замысел придется в самый раз уже в другом тысячелетии, после очередного социального соблазна – очарования новой утопией, закончившейся, как водится, криминалом и беспределом. На сей раз цикл – от эйфории до похмелья – сильно укоротился. Навалилась лютая беда – необходимость жить в реальности. Запрограммированная

опытом утопий коллективная подкорка плохо адаптируется к реальности. Привычка жить, под собою не чуя страны, все еще единственно возможный для нас modus vivendi. Спроста ли появились тексты – и неслабые – в жанре антиутопии? Первой ласточкой был рассказ «Новые Робинзоны» Людмилы Петрушевской, написанный на пике перестроечных грез. Потом «Кысь» Татьяны Толстой. Владимир Сорокин опубликовал «Опричников» и совсем недавно – «Теллурию». Все эти вещи принадлежат жанру постапокалиптики, описывают сумеречную жизнь при лучине после развала России и полного коллапса, жалкую жизнь тварей дрожащих в атмосфере духовного убожества, воинствующего обскурантизма и тотального страха.

В пору первых прикидок сценария авторская задача выглядела кристально ясной: под прикрытием вольного жанра фэнтези и политически безупречного имиджа земной (читай – советской) цивилизации портретировать чей-то там тоталитаризм как царство черных, пришедших к власти с подачи серых.

Вторая попытка оказалась много сложнее. Авторы и их герой Румата исторически повзрослели. Они уже знают о событиях на планете Земля: о крахе «империи зла», о перестройке и ее последствиях. Герман не отказался от старого замысла, стало быть, понимал: новое знание, неподцензурная ситуация, независимость дают ему возможность высказаться по-полной. Прозрачно закамуфлировать в фантазийные образы свою концепцию, нет, не германовское это слово, – свой плач по России, ее исторической судьбе.

Как бы далеко в прошлое ни уходил художник, он всегда снимает про настоящее. Про реальность, в которой живет он сам и живут его современники. Критика тоталитаризма в формах, принятых в 90-е, перестала быть актуальной повесткой дня – она сильно скомпрометирована, размыта до розовых соплей в потоке лживых фильмов и текстов. Отец российского гиперреализма Алексей Герман засомневался, что реализм как метод сработает, если его цель – не конкретный сюжет, где есть начало и конец, а иносказание, каковое не укладывается в привычные драматургические формы.

Герман не стал рассказывать историю Руматы, отказался от поступательно развивающегося сюжета, заменил нарратив броуновским движением в кадре. Отдельные персонажи, группы, колодники, местные спецназовцы в замысловатых одеждах, арканарские власти и Румата – все месят грязь под дождем, словно продвигаясь к невидимой цели. Я иду вместе с ними, среди них. Я в глубине потока познания. Я все узнаю, все видела, обо всем читала, о чем – догадывалась. Режиссер смоделировал реальность, для большинства зрителей скорее литературную, чем взаправдашнюю, и пригласил прогуляться по скользким от грязи дорожкам рукотворного ада. Как не вспомнить Ивана Лапшина с его мечтой вырастить сад на заброшенном пустыре: «Вычистим землю, посадим сад. Мы еще в том саду погуляем!»

Постсоветское кино с недавних пор пытается, но не может одолеть реальность. Причина этой напасти коренится не в личных качествах современного поколения режиссеров, людей с расшатанной валентностью (как сказал бы Виктор Демин), с иной ментальностью, чем та, какой обладали их – другого замеса – отцы. Домашние проблемы имеют «национальные особенности». Это отдельный сюжет. Сейчас важно, что наше кино встраивается в мировой кризис игрового, уже, кажется, готового отказаться от амбиций великого искусства. По факту оно перестало им быть. Стихийно произошел передел, образовалась

новая конвенция между fiction и nonfiction. Реальность, по сути дела, сдана документалистам. Корифеи игрового кино в тисках киноиндустрии, жестко диктующей условия художникам, возвращаются на круги своя, в эпоху балагана, зато во всеоружии супертехнологий. Чем изощреннее технологии, способные повсюду заменить человека, тем неуклоннее падает креативная энергия гомо сапиенс. Таков закон.

А Герман – апологет и ценитель штучной, ручной работы. Он даже комбинированных съемок боялся, как чумы, не то что компьютерных. Вручную он и его помощники сделали эту грандиозную работу. Возможно, были способы максимально снять нагрузку с режиссера. Но он обретал свой творческий пик по мере того, как взваливал на себя все. Заставить его отказаться от сложившегося стиля работы – то же самое, что предлагать Ван Гогу писать виноградники Арля, защитившись шляпой от палящего солнца. Он сбрасывал шляпу. Ему нужно было палящее солнце и марево, в котором плавились виноградники. Тогда работа шла.

Алексей был теплым, широким человеком, гневливым, но отходчивым. Не брезговал крепким словцом. Терапевтический эффект бранной лексики хорошо известен. Этот не бог весть какой грех не мешал ему снимать картины такой пронзительной человечности, что рядом нечего поставить. Сто раз смотрела «Проверку на дорогах» и сто раз получала удар по сердцу, когда допущенного в партизанский отряд перебежчика Лазарева свои бьют по лицу. Бьют так, что котелок с едой летит в снег...

В этом великом фильме клокочущая братоубийственная ненависть умеряется командиром Локотковым, деревенским дробным мужичком (гениальная работа Ролана Быкова). Сейчас такой фильм ни снять, ни сыграть. Почему? Не знаю. Та реальность – уже археология. Ее можно извлекать фрагментами из культурных пластов, но не реанимировать. Очевидна лишь убыль таких христианских ценностей, как любовь, жалость, страдание. Простая человечность перестала быть первичным человеческим инстинктом.

Герман понимал, что происходит с людьми и с человечеством. Он принес в нашу жизнь тонны добра и любви в своих вовсе не добреньких картинах. А уходил с тоской в душе, беря на свой счет, на свое больное сердце все российские провалы. Его последнюю работу не назовешь гуманистической. Как художник, одержимый правдой и как мало кто чувствующий фальшь, он оставил нам этот мир как он есть. Чтобы мы не заблуждались. «Я пришел в мир добрый, родной и любил его безмерно. Ухожу из мира чужого, злобного, порочного. Мне нечего сказать вам на прощанье»[3]. ◆

3. Слова непрочитанного русского писателя Виктора Астафьева, написанные им незадолго до смерти. Их процитировал, прощаясь с Алексеем Германом, Юрий Шевчук.

Антон Долин

ЗЕРКАЛО БЕЗ ГЕРОЯ

Так стыдно мне и больно так,
Что призываю смерти мрак.
Кретьен де Труа. «Ланселот, или Рыцарь телеги»

Камера больше не смотрит в мир. Наоборот: они смотрят в камеру. Юродивые, больные, убогие. Стражники, дворяне, простецы. Мужчины и женщины, старики и дети. Всегда смотрели, во всех германовских фильмах с «Проверки на дорогах», но никогда так часто и пристально. Антииллюзорный прием: «это всего лишь кино». И вместе с тем нечто большее.

Как не вспомнить, что безымянный шпион с Земли, агент дон Румата, носит на дремучей планете Арканар обруч с драгоценным камнем, в который вмонтирована камера слежения. Выходит, они заглядывают ему в лицо. Глаза в глаза тому, в ком подозревают бога. Потому и смотрят именно так: с мольбой, насмешкой, любопытством.

Но это внутри системы координат, заданной Стругацкими и Германом. Вне этой системы нет ни камеры, ни Руматы. Арканарцы смотрятся в глаза нам. Мы для них – зеркало. Это мы, а не они, юродивые, больные, убогие уроды, отчего-то решившие, что Средневековье осталось в прошлом. Хватило одного взгляда случайного актера-эпизодника, чтобы понять, как сильно ошибались.

Выходит, не лишне было напомнить: это всего лишь кино. Иначе было бы невыносимо. Однако прием приемом, а все равно бесконечно трудно – быть зеркалом.

I. Я-царь: взгляд шпиона

Не стоит высокомерно отмахиваться от зрительских жалоб и страданий. Что отталкивает так резко в «Трудно быть богом»? Пишут и кричат наперебой о тоннах грязи и дерьма, нескончаемом гадостном дожде, скверне непреходящей: физиология, от которой не отмахнешься, экскременты и выпущенные кишки в каждом эпизоде. Но это самообман. Вся планета, и Россия – не в последних рядах, запоем смотрит «Игру престолов». В чем главная особенность хитового сериала? Да именно в том, как много там физиологии – пыток и жестоких смертей, нецензурированной эротики и попранной этики. Средневековье, вывернутое наизнанку, где найдется место драконам и принцессам, колдунам и разбойникам, но – не благородным рыцарям: эти не способны протянуть

«Трудно быть богом»

дольше одного сезона. Смотрим, наслаждаемся, узнаем. Что ж так шокирует в истории другого ряженого рыцаря (не будь ряженым, зарубили бы минуте на пятнадцатой)? Ограниченная палитра из сотен оттенков серого? Трехчасовая длительность? Широкий экран?

Конечно, другое. Глубинный радикализм фильма Германа в концептуальном нарушении священных иерархий кинематографа. В сравнении с этим прегрешением меркнет любая другая содержательная или формальная инновация. Рыцарь, барахтающийся в выгребной яме, горы расчлененных трупов – подумаешь. Но как быть с тем, что на первом плане постоянно летающие птицы, а то и хуже – ослиный член, перегораживающий экран наискосок? Средневековые художники не знали, что такое перспектива, и Герман, подражая им, отказывается от этого знания, будто путая события и персонажей «первого плана» с незначительным «вторым». Камеру заслоняют свешивающиеся с потолка колбасы, какие-то валенки, багры, сушеные запасы: не разглядишь, что где-то в глубине главные (эй, они вообще главные?) герои убивают, умирают, любят, ненавидят, спорят о важнейших вопросах своего (ино)бытия.

Видимость плохая, слышимость того хуже: посторонние звуки лезут в уши, а тут актер вдруг возьмет да и отвернется от микрофона или чихнет, кашлянет, рыгнет – полфразы насмарку, в прямом смысле слова. И с сюжетом то же самое. Любовная линия всего в двух сценах, общей сложностью минуты в четыре, это как? Детективные поиски пропавшего человека – и непонятно зачем. География Арканара – поди разбери, где что. А главное, обещанная финальная бойня (ух, развернулись бы продюсеры «Игры престолов»!) вовсе не показана. Безобразие.

Герман обожал рассказывать апокриф о человеке, который дожил до середины жизни, никогда не смотрев кино. А когда ему показали, ничего не понял: не будучи знакомым с условным языком, на который мы реагируем неосознанно, не смог ни проследить за интригой, ни испытать какие-либо эмоции. Очевидно, мечтой Германа было поставить своего зрителя в такое

положение. Не из садизма, а чтобы учился мыслить и чувствовать заново. «Хрусталев, машину!» был подступом к решению этой задачи, а «Трудно быть богом» добивается невозможного. Это уже действительно, как и сказано в либретто, другая планета.

Все на ней похожее, а все-таки вывернуто наизнанку. Своими тайными путями кустарь Герман пришел к тому же, чего добился современный сверхзрелищный кинематограф, но с диаметрально противоположным результатом. Вместо Dolby SR – параноидальные звуки Арканара, в которых теряешься, как в не имеющем выхода лабиринте; они окружают тебя со всех сторон, а выбрать из них имеющие смысл, отсеяв шум, не получается. Вместо IMAX, развлекающего потребителя безразмерным экраном, границ которого из зала будто и не видно, – заполненное до последнего уголочка полотнище, на каждом квадратном сантиметре которого происходит что-то свое: хоть жми на «паузу» ежеминутно и разбирайся, как со старинной голландской картиной. Вместо пресловутого 3D – реальный эффект присутствия. Кажется, вот-вот – и коснешься лохмотьев вон того непривлекательного нищего, еще капельку – и сморщишь нос от арканарской вони.

Те полтора десятилетия, которые ушли у Германа на работу над картиной, кинематограф льстил зрителю – только бы не сбежал из кинозала к себе домой, к бесплатному Интернету: ты повелитель, хозяин, царь. Герман одним мастерским ударом выбил из-под этого калифа-на-час бутафорский трон. Революция свершилась буднично, стремительно, едва ли заметно – как переворот в «Трудно быть богом». Грузный небритый мужчина в грязновато-той одежде, как оказалось, местный король, по праву сильного вырывает глаз провинившемуся подданному, другого пинком отправляет на плаху, а третий, дрожа, надевает ему правую (особая честь!) туфлю, такую же затертую и тусклую, как остальное одеяние. Но в одну прекрасную ночь стража повернет пики против него и выпотрошит тирана, а его сыночку-дегенерату – нет у династии будущего, недолговечны короли – снесет с плеч бестолковую башку. Вот и вся недолга.

Из князи в грязи, причем буквально: за что же зрителю такого режиссера любить? Публика привычно обижается на Германа, что не уважает и не любит «простого зрителя», узурпируя царские права Автора: я те покажу, где раки зимуют, а ты сиди и смотри! Так ли? Присмотревшись, понимаешь нечто невероятное: этот тип диктатуры Герману так же противен, как сибаритская тирания Зрителя. Потому он и передоверяет роль всевидящего ока Румате – шпиону, трикстеру, снимающему на тайную камеру окружающую его реальность. А тому бы выжить самому; не до высоколобых рассуждений о судьбах рода человеческого.

Нет, в «Трудно быть богом» есть послание, предположительно с большой буквы: оно в заголовке. Ну и еще во фразе о черных, приходящих вслед за серыми. Но это наследие прародителей этого мира – Аркадия и Бориса Стругацких; люди Полдня, герои ушедших на дно 1960-х, верившие в светлое коммунистическое будущее. Когда Румата выходит из грязного тесного коридора королевского дворца (знаете, что отличает его от таверны? Специальный порожек на входе для очистки дерьма с сапог – больше ничего), на стене он замечает остаток полустертой фрески. На ней – мужчина и женщина. Это единственные секунды безусловной гармонии за весь фильм: раритет, атавизм, парадокс. Таковы же истины из книги полувековой давности,

превратившиеся в трюизмы. Окончательно воплотившись в тусклой реальности и перестав быть предупреждением, они потеряли силу и смысл.

В фильме Германа тесно. Там нет пространства и времени для рефлексии: включить Баха, вглядеться в пейзаж, задуматься о вечном. Он – сплошное «здесь и сейчас», документальная мясорубка непрекращающегося бытового безумия. Этот мир захламлен донельзя, в нем свобода – не метафизическое понятие, а физиологическая потребность, которую никак и никому не удовлетворить. «Трудно быть богом» – не фильм «великих идей». Его создатель не возносится к небесам, чтобы вынести вердикт оттуда; напротив, спускается в грязь, ниже, еще ниже, пока не начинает захлебываться (а мы с ним вместе). Это рвотное, начисто избавляющее пациента от родовой травмы и пожизненного диагноза русской глубокомысленности.

По-настоящему начавшись «Андреем Рублевым» (один из любимых фильмов Германа), отечественный авторский кинематограф завершается «Трудно быть богом». Иконописец-духовидец со временем окажется ногами кверху в одном зловонном нужнике с остальными книгочеями, утопленными по высочайшему повелению. Впрочем, и у Тарковского государевы люди выкалывали умникам глаза, а другим в глотку лили расплавленный свинец: не так уж многое изменилось. Разве что с зеркалом теперь всё иначе. Тарковский смотрелся в свое – будь то одинокое альтер эго Солоницына – Рублева или целая вселенная автобиографического «Зеркала», – а Герман, щедро разбросавший автопортреты по всем предыдущим своим фильмам (самые яркие в «Лапшине» и «Хрусталеве...»), вдруг самоустранился, исчез, растворился. Арканар – мир без зеркал, где вода всегда черна и мутна, а медь, даже начищенная, с трудом хоть что-то отражает. Завет Ролана Барта режиссер понял буквально: он ушел из своего фильма до его завершения. «Трудно быть богом» – смерть автора в действии. Это зеркало без героя – но со зрителями, каждый из которых с отвращением и ужасом узнает в макабрических экранных образах свое точное подобие.

В королевстве кривых зеркал неуютно, как в брошенной персоналом комнате смеха: что ни отражение, то чудовище, что ни чудовище, то ты сам. Доведя до (а)логического предела «гротескный реализм» из книги Бахтина о Средневековье, Герман пригласил публику на карнавал. Смех там не затихает, но это смех ритуальный, лишенный подлинной радости, а потому пугающий. И король на карнавале, как известно, избирается лишь временно – на сутки или около того, а выбирают на его роль какого-нибудь квазимодо. Закон ярмарочного веселья, предписывающий равенство всем участникам. Каждый из которых, согласившийся играть по правилам Германа, отныне – без царя в голове.

II. Я-раб: телега рыцаря

Выходит, сверхзадача и сверхтема – не что иное, как свобода. Явление, почти незнакомое Средневековью, такое же чужое и странное, как Румата с его благородным профилем, умными глазами, блестящими доспехами и непристойно белоснежной рубахой на зловонной земле Арканара.

Лейтмотивом через фильм проходят попытки героя разобраться с устройством – нет, не тоталитарного государства, а собственного дома. Рабы носят унизительные колодки и никак их не снимут. Даже с собственной женщиной никак в постель не ляжешь, пояс верности (та же колодка, только

«Трудно быть богом»

металлическая) мешает. К финалу до Руматы доходит: рабы не желают расставаться с колодками. Им так комфортнее.

Угнетенные, которым дороги даже не столько угнетатели, сколько угнетение как состояние покоя и уверенности в завтрашнем дне, – классическое российское явление. Другой рыцарь из мира, подозрительно смахивающего на современный, Ланцелот из «Дракона» Евгения Шварца, сталкивался с той же проблемой: не в драконе, оказывается, была беда, а в тех маленьких дракончиках, которые в каждой голове. В период простоя, когда «Мой друг Иван Лапшин» лег на полку, Герман собирался ставить в Москве на сцене именно эту пьесу – но вмешательство тогдашнего Дракона Андропова все-таки позволило выпустить фильм, и проект не состоялся. Или, можно сказать, состоялся через тридцать лет в «Трудно быть богом». Неудивительно: с этим фильмом, задуманным еще в 1968-м, до дебютной «Проверки на дорогах», Герман прожил буквально всю профессиональную жизнь.

Возможно, поэтому россиянам, знающим о бесконечной и мучительной предыстории, так трудно увидеть в «Трудно быть богом» то, чем этот фильм, безусловно, является и что сразу заметили европейцы на мировой премьере в Риме: это политическая картина. Трактовки могут быть сколь угодно вольными, даже если ограничиваться только национальным контекстом. Например, старый король-самодур – Ельцин, приходящий на его место интриган дон Рэба – Путин, а сопровождающий его на пути к власти Черный Орден – КГБ/ФСБ. Или иначе: Румата и есть Путин, который надеялся переделать человечество подобру-поздорову, а потом отчаялся и пошел рубить всех, кто попал под руку. Съемки, между прочим, шли во время второй чеченской войны. Снимали в Чехии – той самой, куда в 1968-м вошли советские танки, поставив крест (тогда казалось, что окончательный) на проекте советской экранизации «Трудно быть богом», над которым молодой Герман и братья Стругацкие работали в те годы. Тогда смычка сюжета книги и фильма с реальностью казалась не менее шокирующей: Черный Орден – брежневские интервенты.

А можно отрешиться от конкретных аналогий, обойдясь всего одним сравнением: Арканар = Россия. Взять хоть тему с преследованием книгочеев и умников. Вроде сценарий писался задолго до увольнения Андрея Ерофеева из Третьяковской галереи за крамольную выставку или дела Pussy Riot, в каждом из которых представители верхушки РПЦ принимали непосредственное участие, – а в фильме как на ладони. Петр Павленский – человек с лицом будто бы из массовки германовского фильма – приколотил свою мошонку гвоздем к брусчатке Красной площади ровно за сутки до мировой премьеры «Трудно быть богом»: вот вам и генитальная тематика, на которую так сетуют пуристы из числа зрителей картины. Но умниками и юродивыми-мучениками «оппозиция» не ограничена. Любители лобовых метафор порадуются явлению в кульминационной сцене местного Пугачева – главаря болотных (именно так!) бандформирований Араты Горбатого. Легендарный мятежник окажется не только отталкивающим одноглазым монстром в струпьях и язвах, чья слава зиждется на том, что никто его не видел, но и моральным уродом, уговаривающим Румату помочь ему забраться на трон и расправиться с нынешней правящей элитой – разумеется, чтобы образовать новую, уже «во имя справедливости». Именно этот борец за свободу и выпустит арбалетную стрелу в затылок возлюбленной героя, прольет первую кровь.

Вольных и невольных параллелей – не оберешься. В этом «Трудно быть богом» невольно смыкается с другой монументальной фреской о Новом Средневековье – вышедшей одновременно с фильмом «Теллурией» Владимира Сорокина. С одной стороны, остросоциальная сатира, с другой – философский пасквиль, эта книга уже вовсе лишена как героя, так и сюжета, все-таки не окончательно растворившихся в германовском Арканаре. Оба – и режиссер, и писатель – неожиданно выходят за географические границы национального культурного пространства. Делая Россию частью Европы (но не нынешней, а извечно средневековой, Европой псоглавцев, крестоносцев, монашеских орденов), уходят от локального к глобальному. И оба через этот фильтр прозревают что-то важное в российском образе жизни и мысли.

Атмосфера Арканара не дает шанса на ошибку: если это и Босх с Брейгелем, то отечественного разлива. Сразу вспомнишь и о том, что классиков северной живописи советские искусствоведы изучали по черно-белым иллюстрациям в книгах – откуда и черно-белость германовского универсума. Да, средневекового, но безошибочно узнаваемого. Повсеместная бездомность и по-средневековому бесстыжая проницаемость частных пространств, где у человека нет права на одиночество: вселенская коммуналка, которую Герман начал живописать еще в раннем «Седьмом спутнике», а потом воспел в «Двадцати днях без войны», «Лапшине» и «Хрусталеве...». Доносы всех на всех – даже добрейший барон Пампа, арканарский Портос и закадычный друг Руматы, сдает палачам доктора-гения Будаха («Имя у него какое-то собачье» – тут чудится и классовое недоверие, и национальное). Угодливость перед властью, описанный еще Достоевским административный восторг на каждом углу. И Рэба Александра Чутко не хитроумный заговорщик наподобие Ричарда III – таким он представал в интерпретации бывшего германовского актера Александра Филиппенко в неудачной немецкой экранизации той же книжки Стругацких 1989 года, – а добродушный деревенский староста, с хитрецой. Такие и во время оккупации в старосты шли. В разговоре с Руматой он упомянет про «документики», как заправский

советский клерк, – и накинутая рыцарем на плечи стеганая куртка со спины вдруг покажется лагерным ватником.

В последней сцене предполагаемый паладин перестанет притворяться. Румата в очочках, в свитере современной вязки, в компании своих верных рабов, так и не снявших колодки, отправляется куда-то вдаль. Не на коне – на телеге. Вспомним: в сказке Шварца было зафиксировано одно из позднейших явлений Ланцелота, а впервые тот стал персонажем художественной литературы веке эдак в XII, в романе Кретьена де Труа «Ланселот, или Рыцарь телеги». Там по сюжету безымянный герой – как и Румата, пользующийся чужим именем самозванец, – ради высшей цели соглашался сесть на телегу, что было для рыцаря наихудшим унижением: «Телегу эту млад и стар считали горшею из кар». К перечню причин такого отношения (по сведениям Кретьена, в телеге возили «убийц, пройдох, иуд и кровопийц, банкротов тяжб, полночных татей, что о чужом пекутся злате...») Герман добавляет еще одну. В его версии телега – похоронные дроги, на которых везут двух подопечных Руматы, убивших друг друга в пьяной драке книжников – двух Леонардо своего времени.

Скрипучая старая телега – наследница по прямой той машины, которую пытался вытащить из грязи Локотков в последнем кадре «Проверки на дорогах», поезда из начала «Двадцати дней без войны» и финала «Хрусталев, машину!», а еще трамвая с портретом Сталина и духовым оркестром из «Моего друга Ивана Лапшина». Это, проще говоря, Россия и есть. Страна, история которой – как у Арканара – не дает надежд на возрождение. Рельсы идут по кругу, маршрут замкнут, от одного извода средневековья к другому. Как и в предыдущих своих фильмах, Герман совершает чудо пробуждения памяти, на этот раз не конкретно-исторической и не индивидуальной, а надмирной, всеобщей, – и обнаруживает в ее недрах одно и то же безнадежное дежавю.

Это делает фильм Германа провидческим и более современным, чем все, что он снимал раньше. Новое Средневековье возникает вовсе не потому, что сегодня опять жгут костры, преследуют умников, боятся власти и прислушиваются к юродивым. Новое Средневековье – то, как мы видим время после «конца истории», которая, кажется, на самом деле и не начиналась. «Их будущее было давно прошедшим. И они двигались вперед с обращенным назад взором», – написал французский медиевист Жак ле Гофф о людях средних веков. Как будто о нас.

III. Я-бог: флейта принца

Времени нет, глубокое прошлое сцепилось с туманным будущим. Через считанные дни после римской премьеры «Трудно быть богом» российская литературная премия «Большая книга» была присуждена роману Евгения Водолазкина «Лавр», житию средневекового целителя и святого. Ее язык поразительно схож с картиной Германа: вызывающие анахронизмы на каждой странице, архаика сплетается с современной нецензурщиной, в древнем лесу по весне обнаруживаются пластиковые бутылки, а в соседних бревенчатых ангарах хранятся автомобили и самогонные аппараты. Это не идеи, которые носятся в воздухе, а диктовка самой реальности.

Однако кое в чем средние века Арканара принципиально отличаются от тех, о которых рассказывают в шестом классе любой средней школы. В них почти нет красоты, поэзии, мечты; проблемы с архитектурой, наукой,

«Трудно быть богом»

живописью – ни миниатюр, ни витражей, ни трубадуров (за стихи, напомним, топят в нужниках, и единственный оставшийся в живых поэт – придворный – сам сжег свои книги, от греха подальше). А все потому, что нет «вертикали власти», организовывавшей средневековую психологию и ментальность, позволявшей мириться с грязью и страхом. Нет Бога. Даже монахи существуют лишь для того, чтобы истреблять грешников и карать непокорных, но во имя какой именно системы ценностей – остается непонятным. Черный Орден в «Трудно быть богом» – военизированный отряд палачей в рясах, и только. Молиться им явно некому. Герман последователен: устраняет иерархии и здесь.

Взаимоотношения советского режиссера-еретика с религией – тема, заслуживающая отдельного исследования. Герман исповедовал всю жизнь индивидуальный культ отца, сделав его стержнем своей этики и эстетики. Из этого чувства – любви, смешанной с преклонением, – родились два самобытнейших его фильма, каждый из которых формально был экранизацией книг Юрия Германа. Оно стало своеобразным заменителем религии и вместе с тем альтернативой официозного почитания отца-руководителя, будь то Сталин или иной генсек. Последним аккордом этого манихейского дуализма стал «Хрусталев...», фильм, который Герман снимал как завещание. Отец там уходит в небытие, растворяясь в нем и оставляя сына навеки одиноким, – а «отец народов» Сталин (он же бог) десакрализуется самым выразительным образом – при смерти не испускает дух, а выпускает газы.

Благочестивый вроде бы Муга, беззубый старейший раб Руматы, постоянно ссылается в разговорах с хозяином на табачника с Табачной улицы, очень мудрого человека. Человек ли он? Сакральность этой внесценической фигуры подчеркнута тем, что первоначальным названием фильма была фраза «Что сказал табачник с Табачной улицы». Табак (еще один очевидный анахронизм для средневекового мира) может отсылать к воскурению священных благовоний или даже святому духу; вспоминается и другая наркотическая

субстанция, из «Теллурии» Сорокина, – наркотические гвозди из священного металла теллура, вбивание которых в головы подменило собственно религиозный ритуал. В финале Муга сообщает, что табачника больше нет: «Вышел из дому и никогда не вернулся». Жестче и откровенней об этом говорит Румате во время их единственного разговора Арата: «Я давно понял, что бог сдох. Вез, вез этот воз, как лошадь, а потом пустил соплю из ноздри и сдох».

Зачем он сообщает об этом Румате? Ответ прост: ведь Румата для Арканара – единственная манифестация божественного присутствия, и то косвенная. Он пришел к арканарцам с неба. О его неуязвимости и странном поведении слухи ходят по всей стране: лучший меч государства – и ни одного убийства на многочисленных дуэлях, только отрубленные уши. Ходят слухи, что он сын бога Горана, рожденный им из собственного зева (о Горане мы из фильма не узнаем ровным счетом ничего; его культ если и существует, то невидимо). В том числе поэтому так велико искушение увидеть в нем не всесильного вершителя судеб, а богочеловека, искупителя. И, раз уж Горана не видать, сироту.

Герой книги Стругацких имел «настоящее» имя – Антон, он мыслил и вел себя, как земной человек. Румата в фильме – просто Румата; недаром (сильнейшее, самое важное концептуальное отличие от повести) он отказывается возвращаться на Землю с Арканара. Но не очевидно и намерение других землян отправиться домой. Ждет ли их там что-то хорошее? Или там такой же неуютный апокалипсис, как в каком-нибудь «Аватаре»? Верят ли они вообще в существование этого Дома? Недаром все они пьющие, гулящие, отчаявшиеся, давно заменившие речь сквернословием и бормотанием, начисто забывшие о своей миссии и потерявшие связь с Центром – если эта связь вообще хоть когда-то существовала. Может, они и не ученые на самом деле, а беженцы, которым некуда, кроме Арканара, податься. Люди давно поняли, что раз нет правды на Земле, тем более нет ее и выше. Кто ж еще, как не сироты, носящие пожизненный «колпак печали» – так в Арканаре называется головной убор, положенный жертве инквизиции.

В начальной сцене, просыпаясь от тяжелого сна («Во сне он часто плакал. Это он убивал», – сообщает закадровый голос, привычно недолговечный германовский автор-всезнайка), Румата хватается, как за спасательный круг, за странную дудку – явно не арканарского происхождения музыкальный инструмент наподобие саксофона. И начинает играть что-то неместное, обходя собственный дом. Рождается невольная ассоциация с еще одним сиротой, рефлектирующим одиночкой в мире грязи, крови и дворцовых интриг, – принцем Гамлетом. Только тут он уже не рискует предлагать Розенкранцу с Гильденстерном – а во дворце они повсюду, юркие и шустрые гильденстерны и розенкранцы, – флейту, а исполняет причудливую мелодию сам. Хотя рабам на всякий случай дает уроки: вдруг научатся извлекать на свет что-нибудь кроме привычной какофонии. Ясное дело, пустая надежда.

Румата – без сомнения, гамлетовская (то есть в полном соответствии со стереотипом главная за всю карьеру) роль Леонида Ярмольника, отныне и навсегда выдающегося актера. Да, пожалуй, и единственная в фильме. Все остальные проживают на экране свое, кропотливо созданное режиссером, «я», и разглядеть за ним артиста – даже знакомого – почти нереально. А Румата то притворяется кем-то, то в самом деле забывает, кто он такой, и ищет не столько Будаха, сколько себя. Выходит, постоянно играет и никак

не нащупает за игрой жизнь. Не успокоится. Отсюда та гремучая смесь тоски и гнева, фиглярства и умствований, которую мы видим в его изменчивом персонаже. Он разом и принц, и шут, и могильщик, и, для суеверного Рэбы, доставшего из-под земли скелет настоящего дона Руматы Эсторского, тень отца Гамлета. Совсем уже не удивляешься, когда герой вдруг раскалывается в разговоре с поэтом Гуром – это по сюжету он поэт, а подсознание говорит «режиссер», ведь успевший перед смертью сыграть роль у Германа Петр Меркурьев был внуком Всеволода Мейерхольда и не раз его играл, - внезапно читая вслух земные нездешние строки. «Гул затих, я вышел на подмостки…». Чьи стихи? «Мои», – отвечает кривляка Гамлет.

Аналогичный эпизод был и в книге Стругацких; только там Антон-Румата читал непосредственно Шекспира, «Быть или не быть». В этой детали наглядно, как нигде больше, обнажена сущностная разница между фильмом и литературным первоисточником. Дилемма Гамлета для Антона предельно прозрачна: продолжать следить за происходящим вокруг ужасом, как предписывают земные директивы, или вмешаться и вытащить меч из ножен – как, в общем, поступал и принц датский, восстанавливая справедливость, но топя Эльсинор в крови. Антон, как и шекспировский Гамлет, – мыслящий и страдающий человек Возрождения, попавший в западню-мышеловку посреди средневековых интриг. Румата из фильма цитирует уже пастернаковского «Гамлета». Его лирический герой знает, что играет роль, финал тоже известен ему заранее – и он понимает, что призыв «если только можно, авва отче, эту чашу мимо пронеси» услышан не будет. Гамлет Шекспира страдает от разлада с временем. Гамлет Пастернака, Руматы и Германа – от рокового совпадения судьбы с неизменными паттернами эпохи, лентой Мёбиуса, вернувшей его в средние века. Он больше не наблюдатель. Он – участник трагедии, и его участь предрешена.

Здесь же ответ на вопрос о том, зачем Румата, так истово ненавидящий Арканар и готовый ежеминутно отказаться от нейтралитета, утопив его в крови, все-таки в конечном счете остается там жить. Это мир подобных ему: детей-сирот, бесхозных отбросов общества, шныряющих туда-сюда безостановочно, проникающих в пыточные камеры и на поля боя, ничего не страшащихся, поскольку самое важное они уже потеряли. Мальчики, всегда неприкаянные, с немым вопросом, а часто и вызовом поглядывающие в камеру, – постоянные герои фильмов Германа. И вот один из них, грязно сквернословящий, записавшийся в сексоты-добровольцы, насильно усыновленный землянином-гуманистом, бегает по полю боя, как по игровой площадке, ворошa палочкой трупы и радостно гоняя мух. «Бог, плюнь на меня, я болеть не буду», – бесстрашно тараторит прямо убийце в лицо. Выходит, где смерть, там и бессмертие. Как тут не плюнешь? С ненавистью, да, но и с любовью тоже.

IV. Я-червь: меч зверя

На протяжении всего фильма Румата рыщет по арканарским закоулкам в поисках некоего доктора Будаха – по слухам, выдающегося ученого и интеллектуала. В конце концов находит в самом сердце тьмы, зато невредимого. Тутто становится ясно зачем: Румата искал собеседника. И сразу, не откладывая в долгий ящик начинает задавать тому вопросы: «Ну а если бы вы могли посоветовать богу…» Будах дает ответ за ответом, самозваный бог недоволен.

Тогда тот сдается: «Я бы сказал, создатель, если ты есть, сдуй нас, как пыль, как гной, или оставь нас в нашем гниении. Уничтожь нас всех». Румата в ответ картинно разводит руками под дождем и потерянно отвечает: «Сердце мое полно жалости. Я не могу этого сделать». Согласно апокрифу именно эту фразу Ярмольник произнес на пробах, сразу убедив Германа взять его на роль. Так произнес, что потом, уже на съемках, никак не мог повторить.

Звучит красиво, как и все прямые цитаты из Стругацких. Герман вносит коррективу: во время этого разговора Будах, страдающий от камней в мочевом пузыре, тщетно пытается помочиться и умные слова выдавливает из себя не с меньшим трудом. Стройность мысли слегка подпорчена происходящим в кадре. Нельзя забывать, что к этому времени Румата, убивающий во сне, уже подумывал изменить своему милосердию и, стоя у пыточного орудия, машинально обмакивал руки, а затем и лицо в черную смолу. Уже встретил бесславную смерть единственный его арканарский друг – добряк дон Пампа. Пройдет едва ли полчаса, и его возлюбленная Ари, уже было собравшаяся на допрос в Веселую Башню, погибнет от арбалетной стрелы, пущенной ей в затылок. Тогда жалости в сердце больше не останется.

Под крик верного Муги «Бог решил убивать!» он потеряет человеческий облик – одномоментно. Только что не желал выходить из дома, пока не закончит обед и не наденет взамен вымокших штанов новые, сухие, – и бросил плошку с супом, обошелся без штанов, а на голову напялил страшный рогатый шлем, что твой Минотавр. В руки взял по мечу. Стал зверем или все-таки богом, язычники представляли их именно такими: беспощадными, с головами яростных животных. А потом – Муга не ошибся – отправился убивать.

Теперь не уходят из жизни,
Теперь из жизни уводят.
И если кто-нибудь даже
Захочет, чтоб было иначе,
Бессильный и неумелый,
Опустит он слабые руки,
Не зная, где сердце спрута
И есть ли у спрута сердце.

Стихи из повести были, вероятно, о спруте тоталитарного государства. В фильме они звучат как пророчество другого рода: спрут – сам Румата, вдруг переставший ощущать свое сердце. Книга Стругацких – о том, чем настоящий (вариант: нормальный) человек отличается от средневекового. Первый готов терпеть второго, прощать ему, мириться с ним, даже видеть в нем равного, но только до определенного предела: дальше – только выжечь напалмом. И это фиаско стратегии Прогрессоров. Фильм Германа, при сходстве внешней канвы, абсолютно о другом. Он о том, как миражны и призрачны различия между землянами и арканарцами. И здесь фиаско рода человеческого. Насилие – в нашем ДНК, а убийство всегда убийство, какими бы благими намерениями оно ни оправдывалось. «Всех расстрелять, город сжечь», – говорила ангельская блондинка в другом хорошем фильме.

Здесь становится предельно ясной стратегия Германа, запутывавшего и запугивавшего зрителя с первых кадров картины грязью и кровью, фекалиями и мочой, а также прочими зловонными и злокачественными

субстанциями, которыми насквозь пропитан Арканар. Это метафора той нечистоты, в которой от века и до сих пор находится наша цивилизация, давно принюхавшаяся и привыкшая к этому состоянию. «Вельможа должен быть чист и благоухать», – повторяют придворные кавалеры, нюхая розы и безуспешно пытаясь отбить вонь. Лишь пришелец Румата безнадежно носит ведрами воду, греет ее в бочках и требует от каждого своего домочадца регулярно мыть руки, рассказывая им о неведомых микробах. А потом по-царски заявляет: «Пошли все вон, я буду мыть зад!» Зад – и мыть? Этот мир не желает чистоты – напротив, умножает грязь: подобное к подобному. Потому и еретиков топят именно в нужниках, а повешенных поливают водой с рыбьей чешуей, чтобы чайки не забыли прилететь и выклевать трупам глаза.

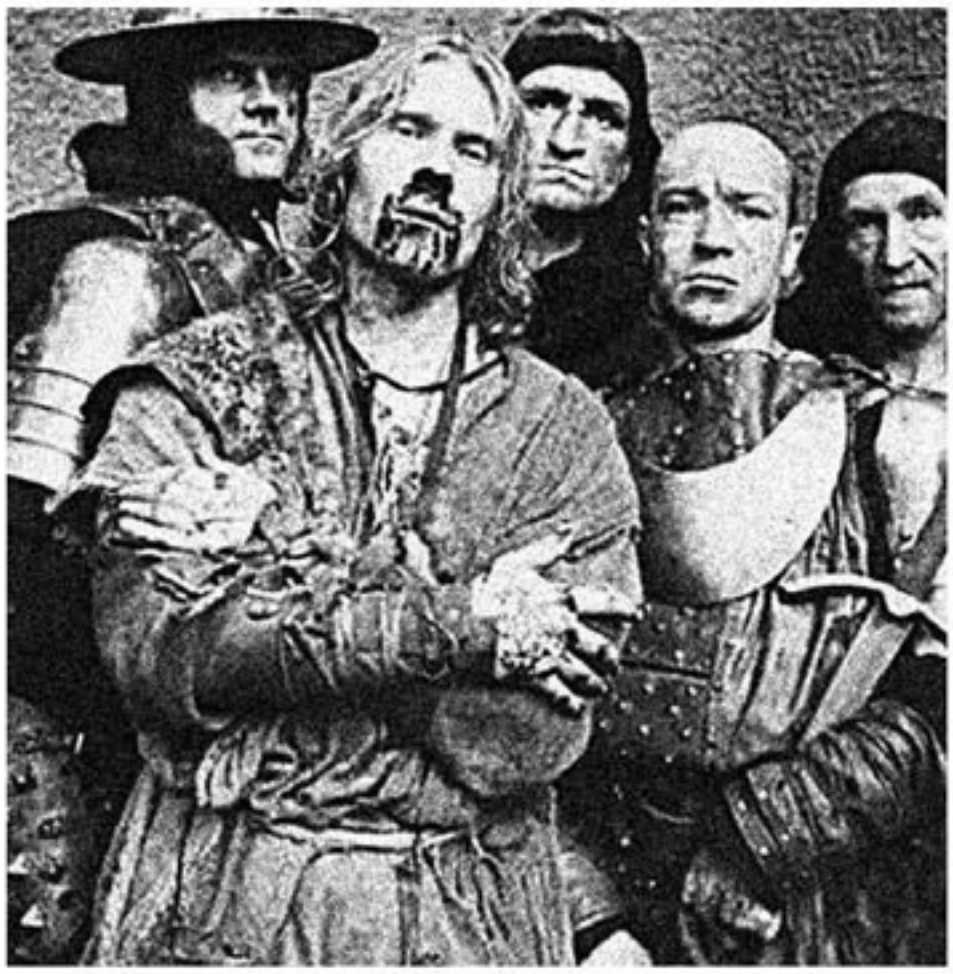
Деконструкция бытия, которое притворяется осмысленным, у Германа обретает методичность, уместную в анатомическом театре. Все, кто успевает оказаться в объективе камеры, беспрестанно мочатся и испражняются, разоблачаются и блюют, а потом жрут и пьют снова. У самой природы недержание: дождь льет не переставая. Пыточная Веселой Башни, вокруг которой творятся кошмары поистине апокалиптического размаха (чего стоит одна машина для «забивания шлюх»), логически завершает вселенную разъятия, расчленности, разверзнутости. Никто, кроме Руматы, не смотрит на нее с таким ужасом. Граждане сами покорно идут на поклон карателям и едва ли не с удовольствием принимают причитающиеся по новому закону наказания.

Любой читавший книгу знает, чем она заканчивается: Румата, не выдержав, устраивает страшное побоище, убивая всех, кто попадается под руку. Божье наказание, не так ли? Очищающий акт возмездия. Но только не у Германа. Предпоследним заголовком фильма, от которого режиссер успел перед смертью отказаться, было суховато звучащее словосочетание «Хроника арканарской резни». Слово «резня» вряд ли может иметь какие-то позитивные коннотации; для того чтобы и зрелище их не имело, Герман решил вовсе не показывать бойню на экране. Румата готовится к ней мучительно долго – минут пятнадцать экранного времени проходит между тем, как он берется за меч, и тем, как все-таки выходит за дверь дома, чтобы пустить его в действие. Потом, уже после затемнения, мы видим не само сражение, но его последствия. Пейзаж после битвы.

Трусит по лужам собака, не заметившая проткнувшей ее стрелы. В остальном – тишь, молчание. Трупы повсюду. В самом деле, была резня: Румата не просто пронзал, а потрошил, изощрялся, рубил наотмашь и наверняка. Причем не только врагов, а всех подряд. Величественная и кошмарная до тошноты картина, притом очень средневековая: смерть равняет всех. Это же dance macabre, как в финале любимой Германом бергмановской «Седьмой печати». Но – без закатной красоты и стоического величия. Если жизнь так уродлива и бессердечна, то чего ждать от смерти?

Тут не до очищения. Наоборот, повсеместна грязь, размытая гадким осенним дождиком – как в начальном кадре фильма. Ничего, по сути, не изменилось. Один лишь Румата: весь фильм прятался за причудливыми доспехами, как его любимый домашний зверь – черепаха, а теперь сидит в луже, в одной рубахе и по-прежнему без штанов. «Богом быть *(дважды отплевывается)* трудно». Куда уж ему теперь на Землю, кому он там нужен.

В черно-белом кино смола, кровь, дерьмо и грязь одного вязкого цвета – это цвет обволакивающей тьмы. И люди такие же, одной темной масти,



«Трудно быть богом»

способной засосать любое яркое пятно: в тексте все время звучит, что Румата, как и его подруга, рыжие, но разве разглядишь рыжину в удушливой арканарской мгле? Любой дальтонизм лучше, чем это страшное пространство неразличения. Оно же безразличие. Потому фильм и пытается так яростно добиться от зрителя небезразличия – всеми средствами, не исключая запрещенных.

Все оппозиции, которые казались такими важными, смыло проливным дождем. Образованный/дикий, современный/средневековый, милосердный/жестокий, даже бог/человек – какая между ними разница? Осталась, в сущности, одна, последняя. Жизнь и смерть все-таки не одно и то же. Оставив надежду, вошедший в последний раз в Арканар и теперь уже пожизненно одинокий Румата – больше не шпион, давно не рыцарь, совсем не Гамлет и тем более не бог – растворяется без следа. А напоследок расчехляет свой саксофон и пытается подарить этому стылому воздуху (рабы привычно затыкают уши) хоть чуточку гармонии. Телега трогается с места. Мимо идут папа с девочкой. «Тебе нравится эта музыка?» – спрашивает девочка. «Не знаю», – отвечает рассеянный отец. «А у меня от нее живот болит».

Собственно, об этом весь фильм. Если где-то звучит музыка, найдутся те, у кого от нее заболит живот. Но и обратное тоже справедливо: на каждый болящий живот найдется своя музыка. ✦

Нина Зархи – Светлана Кармалита:

«ОН УШЕЛ И НИКОГДА НЕ ВЕРНУЛСЯ»

Нина Зархи. Светлана, в «Трудно быть богом» условие игры – многозначность смыслов. Дающая свободу интерпретаций. И начинает все игра с камерой. С авторским-неавторским взглядом. Первая фреска – а для меня это больше фреска, чем картина: много первого плана и взгляд скользит горизонтально – завораживающе совершенна. Она снята не Руматой: космическая дистанция – такая надмирная высота и безучастная созерцательность, что даже автора как будто нет. Зритель может подключиться, войти, может просто восхититься. Дальше Румата просыпается, тоже пока без камеры – моется, одевается, потом напяливает на лоб эту камеру, третий глаз. И вроде бы дальше мы должны думать, что это его, героя, ви́дение мира. Кончается фильм авторским взглядом – с активной авторской интонацией. А герой опять засыпает. Мне очень нравится это рондо, оно намекает, поправь, если это не так, на то, что проснется Румата и будет то же самое вокруг и он может опять начать снимать, а может и не снимать... Скажи про эту игру с камерой: в ней нет ритуальной обязательности, как у Стругацких, а есть, наоборот, небрежность любительского спектакля. Потому что и притворяется Румата богом, вроде бы это тоже притворство, и автор притворяется, приглашая зрителя в игру. Герой то при камере, то без нее, как неаккуратный дилетант, а мы все равно видим всё. Скажи, вы думали над этим или была спонтанность в отношениях с этой камерой?

Светлана Кармалита. На твой вопрос мог бы ответить только Лёша, потому что пересказать то, что у него происходило в голове, я не могу, несмотря на сорок пять лет, прожитых вместе, несмотря на то что мы работали вместе и все делали вместе. Я сама иногда потрясалась тому, что вдруг обнаруживалось за те пять минут, пока мы не разговаривали, пока каждый из нас чем-то своим занимался. Он вдруг выдавал что-то совершенно неожиданное. Вот этот первый пейзаж – он появился абсолютно случайно, когда в Чехии вдруг выпал снег. Мы стояли наверху, на мосту, и Лёша закричал: «Немедленно камеру сюда, массовку сюда, немедленно все сюда!» И за полчаса – может, сорок минут, – пока держался и шел снег, был снят этот первый кадр. То есть он не был придуман заранее. Но как только мы его увидели на экране, Лёша сразу поставил его в начало картины. Потому что у нас есть точно такой же кадр, снятый без снега, мы ведь готовились снимать без снега. И вот на счастье

«Трудно быть богом»

выпал снег. Поэтому я думаю, что каким-то образом, поскольку этот чистый пейзаж, белый, нам очень понравился, он нам многое и диктовал.

Что же касается камеры на лбу, про которую ты говоришь, тут все еще сложнее. У Стругацких в повести это украшение придворных, а свое украшение Румата монтировал. Но чем дальше шли съемки, тем понятнее становилось, что не Румата погружает нас в этот мир, а мы сами в него погружаемся. Потому что, если смотреть через камеру, требовалась избирательность взгляда. А избирательность взгляда всегда дает кусочечность изображенного мира, фрагментарность, потому что взгляд, как правило, не может остановиться на чем-то надолго, он перескакивает с одного на другое. И когда это стало понятно, Лёшечка отказался от обратных точек камеры, точно так же, как он давно начал отказываться от обратных точек вообще у себя в кино. Тут он столкнулся с тем, что камера требует обратную точку, но он все равно сознательно от нее отказался.

Нина Зархи. Но как же, Света, отказался, если мы видим все, что делает Румата? Кто-то же его снимает?

Светлана Кармалита. Что касается финала… Во-первых, потребовалось время для того, чтобы представить себе жизнь героя. Сколько лет прошло. Что за это время произошло с ним. А не важно. Ничего не произошло – только он стал старше, только тоска стала больше. Единственный был вариант какой-то дополнительный, и Лёшечка это снял, он заключался в том, что когда черные ворвались в дом и когда Румата впервые убил, он крикнул: «Вперед, моя маленькая армия!» И пошли за ним его рабы. Но поскольку в финале эти рабы присутствуют, поскольку они остались с ним, и это понятно, то повторять это дважды Лёша счел лишним. Сказал: «Не нужно» – и выбросил в монтаже.

Нина Зархи. Весь монтаж его был?

«Трудно быть богом»

Светлана Кармалита. И монтаж, и озвучание, и расположение титров – все это успел сделать он. И музыка… и музыка бытовая, как всегда, именно потому, что Лёша говорил: «Какая авторская музыка может быть в кино, когда сам кадр должен вызывать некоторое созвучие у зрителя?!» Он терпеть не мог музыку, которая подсказывает нам, как относиться к тому, что происходит. И замечательную мелодию, которую играет Румата на так называемом саксофоне, сразу написал Витя Лебедев. Они с Лёшей говорили о том, что тема должна быть немного похожа на известную мелодию, но более тоскливая, безнадежная…

Нина Зархи. Я хотела тебя вот о чем спросить, в связи с камерой в том числе. Вот эта полифония, которая существует у Германа всегда, но особенно начиная с «Хрусталева…», полифония и изобразительная, и звуковая, которая предполагает неисчерпаемое многообразие мира и потому неизбирательность авторского взгляда, она еще предполагает, как мне кажется, правомерность многообразия зрительских трактовок, приоритетов, интересов. Мне может быть интересен вот этот персонаж, я за ним слежу, или вот эта деталь, а тебе может быть интересно другое… Отсюда возникают совершенно разные сцепки и разные выводы. То есть, с одной стороны, Герман, безусловно, демиург своего кино, ярко выраженный автор и всегда вроде бы понятно, что он имел в виду. Но, с другой стороны, в ваших картинах есть демократизм: режиссер оставляет мне возможность входить в его мир по моим тропам. Я, например, от героя Андрея Миронова не могу оторваться. Все вокруг него ходят, какое-то многоголосье его реплики перекрывает, а я слышу только его, даже если он молчит в эту минуту…

Но, конечно, в последнем фильме усилилось это стремление Германа обратить наше внимание на все одновременно, все считать важным, любые возможные толкования оставляя на потом. Скажи, он эту поэтику для себя, для группы формулировал? Он мучился, сознательно отсекая что-то, что ему хотелось бы подчеркнуть, акцентировать? То есть с самого начала, когда вы писали сценарий и когда снимали, уже было понятно, что такая полифония не

только эстетика, но и философия жизни: ребята, вот все важно, вам одно кажется главным – ради бога, рассматривайте… Как ты сама к этому относилась?

Светлана Кармалита. Ты знаешь, я в это вовлекалась так, как уже вовлеклась ты. Мы ничего специально не писали, очень многое складывалось в процессе съемок. Вот ты говоришь, что каждый для себя смотрит что-то, выбирает. Я для себя выбираю, предположим, начало, когда Румата играет на саксофоне, а сидит раб, который затыкает уши и говорит: «Повешусь». Нейтрально так, привычно, обыденно. И я смотрю только на него, я не смотрю на героя. Дальше он выходит на балкон замка. И рабы, которые слышат эту музыку, затыкают уши: она не для них – гармония, мелодия… Вот в короткий период Возрождения, который был на этой планете, мы видим фрески, на стене оставшиеся, и слышим стихи, не появилось музыки, не появилось звуковой гармонии. И поэтому в финале девочка спрашивает своего спутника: «Тебе нравится эта музыка? А у меня от нее живот болит».

Румата все пытается научить раба красоте и гармонии и, уходя из замка, говорит: «Сыграй, как я тебя учил». И его раб в финале – уже не раб – пробует на трубе ему вторить. И картина ведь заканчивается последним звуком не саксофона, а трубы. В голове, уже не раба, хлопнуло что-то, щелкнуло, и зазвучало: еще не музыка, а предчувствие ее рождения – включилась эта тема – для Лёши как одна из важных в картине. Или история с абсолютно обнаглевшим мальчишкой-рабом, которого герой явно очень любит и делает вид, что порет… Или со стариком, который в финале вытирает Румате лицо, – вот так, очевидно, как я понимаю, просматривались все эти линии у Лёши внутри. Но – именно внутри него. Если это и обсуждалось, то только уже на съемках. Как и на съемках появилась фраза пожилого раба Муги: «Не бросайте меня в залив, похороните меня в земле, ну хоть бы в коровнике».

На съемках очень многое рождалось, развивалось… Но, с другой стороны, как ты понимаешь, таким образом затаптывался основной сюжет. И Лёша всегда про это говорил. Я не понимала, как он это делает. Как? Вот я несколько раз говорила: я не понимаю, как он придумал розы, я не понимаю. Он просто дал Румате розу: они здороваются, они передают друг другу такую немыслимую красоту в этом мире. Я не понимаю, как это родилось. Лёша говорил: «Надо затаптывать сюжет», – вот так это и произошло. И конечно, за счет прямого сюжета, который, как он считал, в принципе, навязывается зрителю, то есть зритель не выбирает для себя то, что ему важно и интересно, а покорно подчиняется автору… Пассивно, безвольно. Правда, Лёша прекрасно понимал, что при этом способе рассказа…

Нина Зархи. Он усложняет самому себе доступ к зрителю.

Светлана Кармалита. Он усложняет самому себе, да. Точно так же, как перед тем, как Румата совершает убийство, он долго сидит и говорит: «Как не со мной, Господи!», повторяя фразу: «Останови меня». И он долго-долго сидит, не потому что ему надо здесь сидеть. Я на монтаже все время спрашивала: «Лёша, ну почему, почему он так длинно сидит? Почему такой длинный кадр?» Он отвечал: «Потому что ему предстоит убить, а решиться на это почти невозможно».

Нина Зархи. Да, как раз с этим связан у меня еще один вопрос. Как известно, сомневающиеся или неверующие часто говорят, что поверить в существование Бога им мешает Освенцим, условно говоря, ГУЛАГ, дети, приговоренные к смерти неизлечимой болезнью… И убийство этой невинной Ари, она была Кирой в повести Стругацких, – символ из этого же ряда. Если Бог есть, как он

мог это допустить? Значит, Румата сначала выполняет функцию Бога так, как мы понимаем, как предписывают ему в повести, на Земле: активно не вмешивается в ужас, жестокость и хаос, лишь слегка подправляет – аккуратно, хотя и жестко – поведение людей. Ход их жизни не меняет. Зло не искореняет. Герман об этом говорил в интервью: миссия героя – не вмешиваться активно. Потому что, когда мы начинаем что-то решительно ломать и исправлять, мир приходит к еще более страшному хаосу и катастрофе. Но в какой-то момент Румата чувствует, что эта позиция невмешательства – не меньшее зло, чем само зло. На него сваливается это то ли прозрение, то ли погибель. Переломный момент – стрела в голове Ари, невинного существа. У Стругацких, шестидесятников, много раз повторен мотив перелома в сознании героя: если я не вмешаюсь, я предам добро, потому что не уничтожу совсем запредельное зло; но, с другой стороны, я, сделав это, превращусь в зверя, а я, бог я или человек, не должен быть зверем, не должен превращаться в такую же мразь, как мои враги; я начинаю убивать, и я становлюсь ими, но выхода нет. Значит, «нет правды на Земле», потому что «нет ее и выше»? Скажи, когда вы делали сценарий, вы обсуждали эту неразрешимость ключевой, нравственной, мировоззренческой проблемы? Отсутствие абсолютного выбора?

У шестидесятников была вера в то, что можно почистить зону, убраться в ней и оставить себе нравственный выбор, собственную чистоту и т.п. Но мне кажется, судя по интервью Германа, что его вела такая мысль: мы снова живем в почти большевистской стране, что говорит о том, что ничего не меняется и все эти иллюзии, в общем, про пользу малых дел были интеллигентским мифом, что нельзя перевоссоздать этот мир, чтобы Лапшин погулял «в том саду»… Скажи, что ты думаешь по этому поводу? Не связан ли именно с этим неверием в мифы финал фильма, в котором герой никуда не улетает? Не связан ли он на метафизическом уровне с тем, что другого мира нет, стремиться некуда? В кино Германа, как в великом искусстве, всегда есть метафизика, прорастающая сквозь подробнейшую бытовую достоверность. В этом смысле я не согласна с Дмитрием Быковым, который написал, что «Румата не летит на Землю, потому что там победила коммунарская утопия, а она вот-вот рухнет». Это было бы слишком локальным выводом для Германа, я думаю. Мне кажется, вы намекаете, что у самого Руматы, который притворялся богом – и был им для окружающих, – нет веры в то, что Бог есть, что есть небо, куда можно улететь, взяв с собой близких… Горечь разочарования. В себе – боге и человеке, и в мире, человечестве… Вы таким видели итог жизни героя?

Светлана Кармалита. Давай по порядку. И Лёша, и я, приступая к написанию сценария, решили, что речь в нем пойдет не о России. И чем дальше шли съемки, тем больше мы понимали, что происходящее на экране включает в себя и большую часть мира.

Нина Зархи. Везде и всегда.

Светлана Кармалита. Да. И так, но и конкретно, исторически. И итальянские журналисты, и французы всегда говорили о том, что мы показываем Россию. Я же отвечала: вы плохо, очевидно, помните свою историю, вы, очевидно, забыли, что творилось у вас тогда-то и тогда-то. В общем, общечеловеческое все, общее для Земли и для любой формации – все проходят через кровь, через мерзость, пакость, убийства.

Теперь о том, что касается веры. Я не знаю, как примирить существование Бога с Освенцимом и ГУЛАГом. Почему так? Ответа на этот вопрос нет. И дать

ответ мы не могли, потому что его просто не существует. Так мы с Лёшей это чувствовали, так понимали.

Теперь конкретнее о финале. С Руматой произошло совсем другое. Вот смотри. На каком-то этапе он испытывал ужас, потому что, прямо скажем, жизнь была чудовищна – с этими повешенными, на вакханалии. Чудовищна, но еще возможна. А когда пришли черные, она стала невозможна, вынести ее было уже нельзя. И на каком-то этапе, мне кажется... Хотя я не знаю, что сказал бы Лёша по этому поводу, право, не знаю, потому что ответа на свой вопрос я тоже не получила – мы разговаривали и рассматривали поведение героя с разных сторон, говорили про его метаморфозу, но к единому решению не пришли. Так вот, я считаю, что Румата помутился разумом на какое-то короткое время. Он разговаривает с Будахом: «Вот если бы вы были богом – что бы вы сделали?» Он ведь задает тот же вопрос, что и ты. «Это же не ересь, ответьте». А тот отвечает – то, что мы все отвечаем себе. И вдруг говорит Румате: «Уничтожьте, уничтожьте всё». А Румата произносит: «Сердце мое полно жалости, я не могу этого сделать». То есть, понимаешь, на какой-то момент легенда, что он бог, овладела им.

Нина Зархи. И им тоже.

Светлана Кармалита. Овладела им. Его рассудок, я думаю, помутился. Вот это то, что касается веры... В этом смысле и для агностиков, и для верующих есть такое вопрошание: если Ты нас создал, то дай нам возможность, дай, и мы откроем, освободим все лучшее в себе, направь нас, и мы все лучшее вызовем в себе, вырастим, а все худшее уйдет. Но не уходит же, не уходит же. Это первое. И Румата пытается вырастить лучшее: он запретил носить колодки, он запретил называть себя рабами, он строит университет. Но ведь не получается.

Нина Зархи. Не получается. Так, по-твоему, почему он не улетел?

Светлана Кармалита. Я помню, что Дмитрий Быков написал про коммунарскую утопию. Знаешь, мы подобную идею не обсуждали, мы совершенно не хотели – уже на уровне сценария – делать притчу. Румата живет здесь лет двадцать по меньшей мере. Живет он в своем – уютном для него – замке, у него друзья, он читает что-то, давай назовем это их «самиздатом». Он цитирует полюбившиеся стихи, помнишь, из поэта, которого утопили в нужнике: «Как лист осенний падает на душу». Он смотрит эти фрески, и он любит, любит жизнь… я не знаю, что это такое, но он здесь живет. И когда он начинает убивать – я всегда считала, что, в принципе, он такой же, как мы, – это месть. За уничтожение лучшего, что здесь вообще есть, человека, за тех, кого он любил, умереть это предательство по отношению и к самому себе.

Нина Зархи. Он такой же, как мы, точно. И поэтому, я думаю, важно, что вы как будто забыли, что он с другой планеты, отсутствие этой разницы с землянами намекает на отсутствие другой жизни где-то там.

Светлана Кармалита. Да. У него просто душа не выдержала ада, который обрушился на него. Вот мы вчера весь вечер сидели с Юрием Шевчуком и разговаривали, и обсуждали, и говорили просто о жизни. Юра рассказывал о войне, которую он видел много раз, современной, естественно. О Чечне, о Дагестане. Рассказывал, как меняются люди, как одни выдерживают, а другие… Когда ад обрушивается – это его, Шевчука, слова, – то обнаруживается то, что есть внутри человека, это видно по тому, как ведет себя человек в нечеловеческих условиях. Румата держался долго: подумаешь, переворот, они же все время говорят – будут казнить умника, будет переворот, – привычно. Но выбило,

перевернуло не то, что казнили трех, пятерых, шестерых умников в Арканаре, – ад обрушился, когда зло перешло за все привычные, как ни кощунственно это слово звучит, рамки. Ужас коснулся еще и самых близких – вот тут он выдержать не смог. Он же выдержал, когда арестовывали, он же не вынул меч, когда убили его друга барона. Он еще оставался в позе наблюдателя, уже почти сломленного, как наблюдатель, но еще все-таки... Но когда случилась эта совершенно бессмысленная смерть Ари, он не выдержал – он начал убивать.

Нина Зархи. Да, так все-таки почему не улетел?

Светлана Кармалита. Я понимаю, почему он не улетел, по той же причине, о которой мы уже говорили. Мне интересно другое. Где-то за кадром существует табачник, «очень, очень умный человек, который сказал...» Это говорит старый слуга Мага, он советует Румате поговорить с табачником, который понимает про жизнь что-то недоступное... Румата не удосуживается это сделать. А в финале спрашивает Мугу: «Так где твой табачник?» Но тот ушел из дома и никогда не вернулся. А ведь именно этот проклятый табачник, может быть, хоть как-то мог ответить Румате на его вопросы. И последняя фраза Руматы: «Я ведь тоже ушел из дома и никогда не вернулся». Только из какого дома? Из какого? Это ведь не конкретно Земля, с которой он улетел и не вернулся... Может, это отказ от собственного мировоззрения, воспитания, образа мыслей, образа жизни.

Нина Зархи. Ушел от себя.

Светлана Кармалита. Я не знаю, если интересно, я могу рассказать о другом варианте финала, который у нас был.

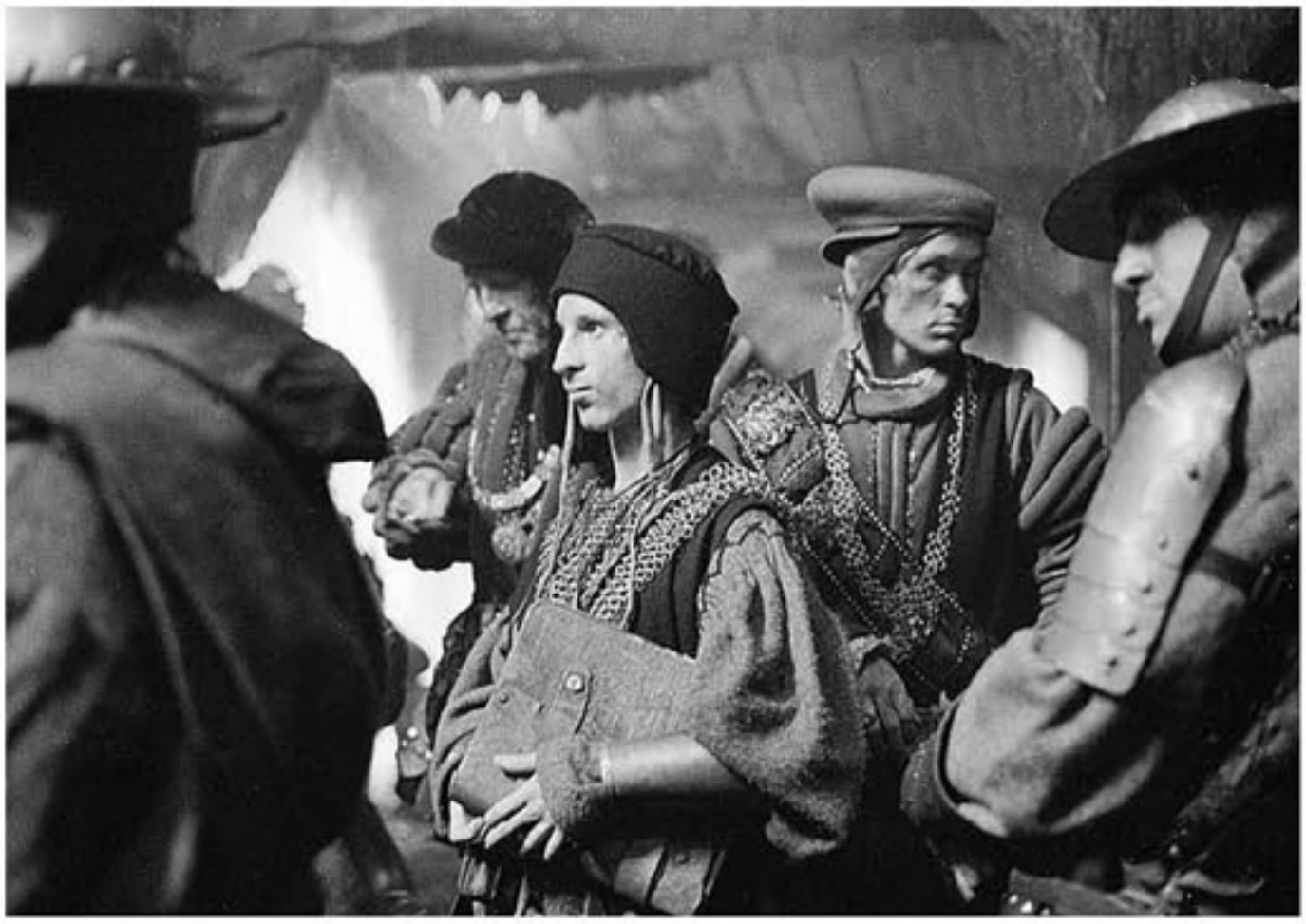
Нина Зархи. Конечно, очень интересно.

Светлана Кармалита. У нас был еще один текст в финале. И этот текст очень нам нравился. Я не могу его весь воспроизвести, потому что он все-таки был немножко длинноват, но смысл его состоял в том, что прошло какое-то количество лет, все стали забывать об ученом, который остался на этой планете. Изредка пролетающий мимо аппарат, не знаю, как его назвать, назову «наблюдатель», видел, что там что-то строится, но было не до ученого – Земля готовилась к большой войне. Но текст был мировоззренческим, поэтому Лёша от него отказался.

Нина Зархи. А скажи в связи с «идеологией», почему менялись названия, критики их обсуждают, причем, когда очередное название закрепляется, многие начинают утверждать, что это логично: притчеобразное «Как сказал табачник с Табачной улицы» сменилось на жесткое, внятное «Резня в Арканаре» и т.д. Герман не боялся, что философская определенность, смысловая авторская подсказка в названии «Трудно быть богом» сузит потенциальные выводы из его сложной постройки? Вы же всегда избегали манифестов, посланий... Трудно быть сильным, умным, ответственным за всех, лучшим и т.п.

Светлана Кармалита. Во-первых, с этого названия все начиналось. Во-вторых, ты посмотри, «Табачник...» – вот что концептуальное-концептуальное. Но хорошее название, мне оно очень нравилось. А «Резня в Арканаре» – а какая резня, где резня-то, что имеется в виду? У Лёши было много идей. И все эти перемены, знаешь, если я могу себе позволить такое вольное допущение... Я думаю, что каждое новое название – это был страх: получится ли картина...

Он себя убеждал, что картина – вот про это. Потом думал: а почему, собственно, она про это, когда она про другое, про этого табачника – в том смысле, что все-таки есть кто-то на свете, кто знает. И «Трудно быть богом» ведь



«Трудно быть богом»

многими, особенно теми, кто вышел из 60-х, уже воспринимается просто как знак. Как написали Стругацкие, это человек, который впервые открывает книжку и не знает контекста, он читает: *«Трудно быть богом»* и вкладывает в это смысл. А мы говорим: «Трудно быть богом» – просто название книжки.

Нина Зархи. Как «Анна Каренина».

Светлана Кармалита. Да, про Анну Каренину там все это написано или еще про что-то другое – «Анна Каренина».

Нина Зархи. Скажи, а вот, в принципе, зачем нужны были обрывки землянской истории – Пашка, Антон, вы же в сценарии убрали все начало Стругацких, почему оставили их возвращение? Ради того, чтобы показать, что Румата, несмотря на то что друзья его зовут, остается? Или так: тем, другим, есть куда лететь – так они думают, а он знает – некуда?

Светлана Кармалита. Нет, не из-за этого. Они все, в принципе, должны были улетать, поскольку они из разных мест этой планеты. Он не летит именно потому, что здесь его дом. Вот мы вернулись к финалу. Что он обретет на Земле, отнюдь не совершенной? Категорическое отрицание, но, собственно говоря, мы же прекрасно понимаем, почему у Стругацких появилась коммунарская Земля – иначе повесть бы просто-напросто не была напечатана. Земля такая, какой мы сегодня ее знаем.

Нина Зархи. Да. Просто они как-то выпадают из картины, эти ребята, они как будто случайные какие-то, хотя, может, это и правильно, они из «ниоткуда».

Светлана Кармалита. Они улетели, как закончилась их командировка. Вообще Лёша ведь был всегда очень конкретен: закончился срок их пребывания на этой планете – они полетели, один берет с собой мальчика, уж каким образом, мы не знаем. Вот. А Румата не может полететь, потому что если он сейчас уйдет, то вот тот его раб, который приходит и садится его охранять с арбалетом и укутывает его шубой, а его семья, семья, во главе которой он стоит, останется на этой холодной планете в полном одиночестве, без защиты. Он все-таки заступник, он не смог их бросить.

«Трудно быть богом»

Нина Зархи. Герман в одном интервью сказал: «Мы живем ужасно, и, в общем, фильм про то, как мы прожили все эти десять лет и, в общем, ни к чему хорошему не пришли». Но это, он говорит, трюизм. Не трюизм – рефлексия по поводу того, что мог сделать Румата и чего он сделать не мог. Размышления о том, виноват ли он. Это поразительно – и в этой картине, и во всех ваших картинах: с одной стороны, вы не боитесь трюизмов, потому что, собственно говоря, слово «трюизм» совершенно зря стало пугалом, оно от слова true, что значит «правдивый», а с другой стороны, сквозь эту «правду» в кино Германа видна такая множественность смыслов, такой мощный призыв к трудным размышлениям… Автор нам говорит: ребята, меня тоже мучит нагромождение несходящихся смыслов и этих вопросов… оно меня мучит. Поэтому я вам все предлагаю одномоментно на экране. Здорово.

Светлана Кармалита. Ну, потому что нет ответа на элементарные какие-то вещи, нет, то есть ответ, может быть только поступком, а не словом. И это не значит, что следующий поступок не поставит в тупик. Я, извини, приведу пример очень вульгарный, и его надо будет заменить, мне просто ничего не приходит в голову: когда мать бросает ребенка, зная, что прокормить его будет трудно… когда мужчина уходит от беременной женщины, потому что ее не любит, и уезжает из этого города куда-то. Есть ответ на этот вопрос? Он ее не любит. А ответственность, а сочувствие, а порядочность? И, в принципе, в маленьких житейских проблемах жизнь очень часто требует от нас прямых простых ответов. Мы иногда не отдаем себе отчета в том, что в каждом нашем поступке – наш выбор. Выбор пути, как бы громко, а потому неловко, это ни звучало.

Нина Зархи. Да, конечно.

Светлана Кармалита. Вот Румата и совершает – поступок.

Нина Зархи. Скажи мне еще про одну вещь. Про желание эмоционально подключить зрителя. Герман всегда говорил, что он против авторского высокомерия: мол, меня, художника, не волнует, подключится зал или нет. Я клоню вот к чему. Не было ли искушения, когда вы писали сценарий, скажем, линию

Руматы и Ари сделать по контрасту со всем остальным, более «стругацкой», что ли, грубо говоря, лирической? Чтобы зритель сразу понимал: он ее очень любит, она его очень любит…

Светлана Кармалита. А разве это не ясно?

Нина Зархи. Ясно, конечно, из обаятельнейшей сцены, когда Румата ворчит беззлобно: «Убралась бы хоть», и шлепает ее, как ребенка. Близость, привязанность… Но не всеми прочтется.

Светлана Кармалита. У Стругацких эта линия была очень романтическая, Румата называл Ари «моя маленькая». У Лёшки, когда он слышал «моя маленькая», кривилось лицо. Такую романтичность отношений он не мог делать – это совсем не его кино. Мы никогда даже не пытались.

Нина Зархи. То есть искушения вызвать у зрителя слезы не было.

Светлана Кармалита. Никогда. Особенно, знаешь, этот сопливо-слезливый эпизод в повести: «Моя маленькая, ночью это был я», когда Румата приставал к Ари, пьяный вдрабадан… Не было искушения. Ну представь, на экране вдрызг пьяный герой Ярмольника, который приехал на осле задом наперед и грязно лезет под одеяло к героине Наташи Мотевой. Такая замечательная артистка, между прочим. Замечательная!

Нина Зархи. Кранаховский образ, это дебют, я никогда в жизни ее не видела.

Светлана Кармалита. Не знаю, дебют ли в кино, ее очень долго искали. Она московская, из ТЮЗа, это рекомендация Геты Яновской. Да, так вот о всяких сладких нежностях. Не только в кино, но и в нашей жизни было как-то по-другому. Ироничней, строже, что ли… При том, что «котик», «солнце», там еще что-то, но, как смеялись наши друзья, наш диалог мог быть таким: «Солнце, ты знаешь, ты не прав». – «Нет, котик, ты не права». – «Нет, – уже на тон выше, – солнце мое, ты не прав». И громче: «Нет, котик…» И до скандала. Хлюпанья мы не выносили.

Нина Зархи. Помню. Алексей, кстати, говорил, что его в шестидесятниках – в искусстве – раздражает сентиментальность. А скажи, вот у Стругацких Румата был наделен особым кинжалом или мечом, что заставляло всех перед ним расступаться. Он всех легко побеждал – до прихода черных. Здесь этот момент его заведомого превосходства сглажен…

Вообще, до самого финала сглажены, смикшированы существенные для легкого понимания фильма моменты. И это мне кажется и принципиальным, и замечательным. Но в конце, как будто их приберегали, все важные фразы начинают звучать почти одна за другой. И про серых и черных, и «трудно быть богом», и «сердце мое полно жалости». То есть любви, которая куда важней истины, идей, справедливости. Герман как будто говорит с нами от первого лица. Слышала, что кому-то эта прямота показалась не по-германовски слегка назидательной. Ты понимаешь, я задаю вопросы еще и от имени некоего «вообще критика». Так вот, может, Герман планировал немного увести, приглушить их с помощью каких-то шумов, звуковой «занавески»?

Светлана Кармалита. Нет, ты знаешь, все эти законченные, ясные фразы появляются после того момента, когда Румата начал сходить с ума от того, что он увидел, я тебе говорила. Когда он лицо себе намазал вот этими человеческими…

Нина Зархи. …экскрементами.

Светлана Кармалита. Больше кровью все-таки. Там видно, что это кровь. Понимаешь, я не вижу никакой прямолинейности, однозначности в этих словах. А меч или кинжал – вместе с фантастикой уходили. Ушел ведь звездный корабль.

Когда Лёша писал в 68-м году сценарий со Стругацкими, он еще там был. И все заканчивалось – не забывай, что это же было еще до Праги 68-го года, – тем, что стоял какой-то звездолет и к нему шла очередь из по-разному одетых, самых разных людей. То есть в финале была все-таки надежда на развитие человечества в каком-то очень позитивном направлении. Со смертью этой надежды стала уходить фантастика. Поэтому как только речь заходит о том, что в конце концов мы найдем такую же планету, как Земля, понимаешь, которая больше… и что?

Нина Зархи. Да, действительно – и что? Мне очень нравится финал картины, и я вижу рифму к «Лапшину» с гениальным текстом про трамваи. Разницу определили прожитые Германом – вместе со страной – годы. Когда Иван Лапшин говорит про сад, который они засадят и в котором успеют погулять, у меня в сотый раз комок в горле и слезы. Потому что я знаю, что будет у них вместо сада. И у нас. И комок этот – от авторской интонации. Между Германом и Лапшиным – дистанция его, автора, прожитой жизни. Трагизм, жалость – от его, Германа, знания, чем все кончится. В последней картине совсем сурово и жестко. Потому что теперь нет дистанции между героем и автором, героем и нами. Герой тоже знает, чем все обернулось.

Светлана Кармалита. Ты знаешь, поразительная история. Я показывала «Лапшина», то есть не я, Венецианский фестиваль показывал в сентябре. Понимая, что вот это уж точно картина про нас, уж тут никаких сомнений быть не может, я перед показом рассказывала, о чем картина, потому что в зале сидели в большинстве своем иностранцы. Я говорила, что это 35-й год, что это за эпоха, что было в Советском Союзе в те времена. И я тогда подумала: как странно, ведь я же не могу рассказывать повсюду, во всех странах мира про все эти реальные исторические подробности. А тот, кто не знает, что это 35-й год, не знает, что такое портреты вождей, что такое убийство Кирова, что последует за этим в государстве, они все равно с картины не уходят, они ее смотрят, она действительно считается одной из лучших картин. Как они ее понимают? В чем загадка? Значит, просто в самой картине… В том, что кино самостоятельное искусство.

Нина Зархи. В самом кино.

Светлана Кармалита. К нему подключаешься, даже не зная нашей истории. Может, так же будет когда-нибудь восприниматься и эта картина. Сегодня она еще слишком сильно связана с текстом повести. И с историей России, понимаешь, со всем тем, что привычно. Зрители еще не отошли от всего пережитого и не начали воспринимать показанное на экране как некий универсальный мир, во-первых, и как абсолютно самостоятельное произведение. «Мой друг Иван Лапшин» ведь оторвался от книжки.

Нина Зархи. Да, верно. Мне, кстати, герои этих двух картин кажутся в чем-то близкими. И Лапшин, и Румата хотели посадить сад, почистить планету… Но у меня вот какой вопрос. Германом придумана фантастическая вещь: дождевой занавес, как бывает в театре. Дождь ведь идет не там, не внутри картины – и фильма, и фрески, или полотна. Он в каком-то смысле условный, потому что мы смотрим сквозь него, мы понимаем, что его делает поливальная машина, этот шквал воды…

Светлана Кармалита. Он делался только так – дождь не шел, он обрушивался. Вот почему ты говоришь «шквал» – абсолютно правильно, дождь обрушивался, вдруг вставал.

«Трудно быть богом»

Нина Зархи. Да, создавая глазам препятствие. Вот сейчас он слегка раздвинется, занавес, и мы увидим, что там внутри. Будем в этот мир «за шквалом» медленно погружаться. Эта мука преодоления визуальной преграды – поразительная находка поэтики.

Светлана Кармалита. Я хочу тебе рассказать одну вещь. Много-много лет назад мы сидели дома, трепались вечером вдвоем. И Лёшка вдруг – это было после запрещения «Лапшина» – сказал: «Слушай, давай сделаем «Трех мушкетеров». Я говорю: «Давай. Замечательная совершенно вещь и – настоящая». На что Лёша сказал: «Действительно интересно. Ведь никто же не представляет, как жила Франция в те годы. Все же теперь только блестящие полы показывают. А мы сделаем все по-настоящему. Мы же знали, как выглядели улицы Парижа в те времена, когда две сточные канавы были вдоль улиц и там экскременты текли. Давай сделаем по-настоящему». Но если бы этот фильм состоялся, его бы, конечно, распяли. И я – первая.

Нина Зархи. Конечно, так развенчать дивный миф, дивный мир…

Светлана Кармалита. Я же тебе говорю – я первая.

Нина Зархи. Ты бы «включила» свои лопатки – я очень люблю рассказ Алексея о твоих лопатках, по которым он читал все, что ты думаешь о его предложениях во время работы.

Светлана Кармалита. Это да, когда кусок обговорили, а теперь его надо написать. И вдруг возникает что-то совсем другое, часто прямо противоположное, и он говорит: «Знаешь что, вот сиди и молчи».

Нина Зархи. И ты молчишь.

Светлана Кармалита. И я молчу.

Нина Зархи. Но лопатки… ты же не можешь отключить лопатки…

Светлана Кармалита. Нет, это не контролировалось ни разумом, ни осторожностью, ни волей, ни нежеланием опять ссориться… ✦

«В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ НЕ БЫЛО БЕЛЫХ ТРАМВАЕВ»

В конференции «Смелость формы и форма смелости», организованной дирекцией Римского кинофестиваля, приняли участие: Марко Мюллер, директор фестиваля; Светлана Кармалита, соавтор Алексея Германа; Леонид Ярмольник, исполнитель роли Руматы в фильме «Трудно быть богом»; Юрий Клименко, оператор фильма; Алексей Берелович, профессор Сорбонны, историк, переводчик, специалист по советской и русской культуре; Антон Долин, кинокритик; Нина Зархи, кинокритик; Иван Стругацкий, внук Аркадия Стругацкого; Антон Молчанов, издатель прозы братьев Стругацких, автор книги о них. Модераторы дискуссии – Андрей Плахов, почетный президент ФИПРИССИ, и Алена Шумакова, член оргкомитета Римского кинофестиваля

Марко Мюллер. Очень трудно начать говорить после того всепоглощающего волнения, которое вызвал у нас фильм, просмотренный вчера вечером. Я надеялся, что после показа в США и Канаде пакета из пяти предыдущих фильмов Алексея Германа, а также демонстрации во Франции нескольких его фильмов мы не должны будем каждый раз оказываться в роли членов великолепного секретного сообщества, тайных агентов кино Германа. Поэтому мне очень приятно видеть здесь людей из разных стран, которые, подобно Жаку Мандельбауму, бились за продвижение анализа творчества Германа на страницах своих изданий: сегодня за пределами России сложно публиковать работы о фильмах этого великого режиссера. Хочу приветствовать мастеров итальянского кино, преподающих кинематограф Германа в нашем Экспериментальном центре кинематографии, и рад присутствию на нашей дискуссии молодых людей, которые, может быть, даже еще не видели некоторых фильмов мастера.

Я хотел бы сразу же представить Светлану Кармалиту, которая была не только сценаристом последних фильмов Германа, продюсером студии дебютов[1], которую они с мужем создали на «Ленфильме», но была товарищем в жизни, в проектах, в идеях. Леонид Ярмольник не нуждается в представлениях, он теперь уже звезда и в наших краях. Для меня было очень важно попросить быть модераторами этой встречи не только Алену Шумакову, но и Андрея Плахова, которому я обязан своим открытием Германа. Когда в начале 80-х мы с Джанни Буттафавой пытались, готовя фестиваль нового кино в Пезаро, понять, что происходило за официальным фасадом, именно Андрей Плахов был председателем Конфликтной комиссии, которая, как говорят в России, снимала фильмы с полки. Это было в эпоху, когда активное общественное движение внутри кинематографической среды только зарождалось. И если «Проверка на дорогах» была извлечена с полки спустя пятнадцать лет, это произошло благодаря тем сдвигам, которые, конфликтуя с руководством, эта комиссия произвела в самой системе кинематографа, тяжелой, неповоротливой и грубой.

Я хотел бы предложить итальянцам – присутствующие здесь русские друзья, конечно, в этом не нуждаются – испытать то же волнение, которое мы с Джанни Буттафавой

1. Студия «ПИЭФ» (Студия первого и экспериментального фильма, в настоящее время – кинокомпания «Север») была основана в 1988 году.

почувствовали, когда пошли в кинотеатр, находящийся за какой-то конечной станцией московского метро. Потому что, даже когда эти фильмы доставали с запретной полки, существовала своего рода непрямая, негласная цензура, выражавшаяся в том, что в гигантском городе их показывали, кажется, всего в одном зале. Мы приехали, сказали, что хотим купить билеты на пятичасовой сеанс, а нам говорят: «Нет, все продано». Джанни Буттафава, самый выдающийся в Италии распространитель идей, книг, фильмов из России, от Иосифа Бродского до Германа, без которого все мы были бы намного беднее… так вот, Буттафава говорил по-русски, как я по-китайски. Он напридумывал замечательные истории, рассказывая, что мы специально приехали из-за границы, добирались на самолете, поездом, метро… В общем-то, это ведь было правдой, и в конце концов нам дали билеты, мы вошли в зал, а там сидели… всего пять человек. Цензура работала и таким образом тоже. В итоге: мы попали на сеанс, мы были потрясены, потому что оказались в самом сердце целого континента, который европейцам еще только предстояло открыть. Позже нам довелось сопровождать в тех же условиях других выдающихся кинематографистов, работы которых было чуть легче увидеть, – от Киры Муратовой до Александра Сокурова. Но самым сильным переживанием было для нас открытие кино Алексея Юрьевича Германа. Именно поэтому сегодняшний «круглый стол» не может называться иначе, чем формулой Буттафавы: «Кино Германа – это форма смелости». Разумеется, мы сегодня попытаемся понять, как в творческом плане это выражается в смелости формы.

Алена Шумакова. Марко Мюллер так трогательно рассказал, как он первый раз увидел фильм Алексея Юрьевича Германа в каком-то зале на окраине Москвы… Я сидела и думала, о какой ветке метро он говорил. Потому что я тоже стояла в очередях в какие-то Дома культуры и кинотеатры, чтобы посмотреть фильмы Германа. Все мы так смотрели произведения классика.

Андрей Плахов. Я посмотрел фрагмент «Проверки на дорогах», первой знаменитой ленты Алексея Германа, и подумал о том, что, как и его последняя картина, она начинается с зимних кадров. На экране – зима. Только она ничего общего не имеет с той стереотипной зимой, которая давно стала атрибутом так называемой русскости: катание на санях, прием водки в большом количестве… – что мы в изобилии видим, например, в «Сибирском цирюльнике» и в сотнях других картин. Алексей Герман с самого начала своего творческого пути шел поперек давно проложенной трассы, разрушая любые клише. В этом смысле смелость формы и форма смелости – тема нашей дискуссии – чрезвычайно наглядно представлены даже в начальных кадрах его «Проверки на дорогах».

Марко Мюллер дал эмоциональный зачин нашей беседе, рассказав о московском опыте своей первой встречи с кинематографом Германа. Он попросил меня тоже начать с личных впечатлений – как я вошел в этот мир. Я смотрел фильм «Мой друг Иван Лапшин» на «Ленфильме», когда картина была запрещена и действительно «лежала на полке». После просмотра вместе со Светланой Кармалитой и с Алексеем Юрьевичем мы ехали «Красной стрелой» из Петербурга, тогда еще Ленинграда, в Москву. Для них целью этой поездки было не что иное, как сдача картины в Госкино, очередная, еще одна попытка официального завершения проекта. Это был ужасно нервный момент. Светлана наверняка помнит, как все волновались и до утра не могли разойтись.

«Мой друг Иван Лапшин», режиссер Алексей Герман

Потом грянула перестройка, и я начал работать в Конфликтной комиссии по возвращению «полочных лент», о чем только что вспомнил Марко Мюллер. В этот момент кинематографическое начальство испугалось: в атмосфере перестройки и под давлением обновленного Союза кинематографистов оно вынуждено было выпускать на экраны запрещенные советской цензурой картины. Наряду с фильмами Киры Муратовой, Александра Сокурова произведения Германа надо было не только официально легализовать, частично это произошло еще до V съезда кинематографистов, но и дать этим фильмам – и «Лапшину», и «Проверке на дорогах» – адекватные их значению тиражи, чтобы их смогли увидеть как можно больше зрителей. Я не знаю, на каком просмотре был Марко, но не исключено, что на некоторых сеансах действительно все билеты были раскуплены и все места заняты, потому что полочное кино тогда оказалось востребованным. Люди с огромным интересом смотрели серьезные фильмы.

Мы все под впечатлением грандиозной римской премьеры «Трудно быть богом». Я лично особенно впечатлен сравнением того, что произошло вчера, и того, что, помню, случилось в 1998 году на Каннском фестивале, где показывали картину «Хрусталев, машину!». Это тоже была мировая премьера, тоже все очень волновались и, как выяснилось, не напрасно. Потому что уже пресс-просмотр, предварявший официальный показ, показал, что фестивальная аудитория и даже профессиональные журналисты абсолютно не готовы к восприятию такого кинематографа. Это была настоящая катастрофа, она стала тяжелейшей травмой для Германа. Потому что Канн – это некая марка, знак качества. Вчера я специально пошел на просмотр «Трудно быть богом» для прессы и был поражен, как внимательно смотрел, как точно реагировал зал на картину не менее сложную. Я подумал, что, может быть, все не так безнадежно: люди способны чему-то научиться, воспитать в себе способность к восприятию такого сложного кино.

Алексей Герман шел в своей «смелости формы и форме смелости» до самого конца. Он был абсолютно бескомпромиссен, в том числе и в отношении

«Проверка на дорогах», режиссер Алексей Герман

так называемого фестивального контекста. Он не делал кино для фестивалей, кино для Канна или Венеции, он снимал кино для чего-то другого. А вот вступал ли его фильм в соответствие с фестивальными нормами или противоречил им – это уже вопрос второй.

Теперь я хотел бы спросить Светлану Кармалиту: может быть, вы скажете несколько слов о том, как Алексей Юрьевич и вы воспринимали художественную сверхзадачу этого фильма? Ведь здесь вы тоже разрушали стереотипы восприятия, хотя бы тех же Стругацких.

Светлана Кармалита. Вчера после премьеры ко мне подошел человек, который сказал, что ему очень понравилась картина, но он плохо знает историю России, поэтому ему было там не все понятно. Я ему сказала, что, наверное, так сложилось в его жизни, что он не очень знает историю *своей* страны. Потому что «Трудно быть богом» – картина не о России. Если все предыдущие работы Германа касались исключительно судеб людей в пространстве Советского Союза, то последний фильм говорит об опасности, которая существовала и существует в жизни очень многих стран, в том числе европейских. Многие не только в России знают, что такое диктат и авторитарная власть, цензура, как происходит борьба человека и государства, оппозиции и начальства, гражданина и режима. Во многих странах существует опасность прихода «черного ордена» – той силы, которая противоестественна для жизни каждого отдельного человека.

Это то, что касается сути картины. Что же касается формы... Сценарий понятен – в нем все жестко прописано, структурно и психологически ясно. Но уже и в режиссерском сценарии, и в подготовке съемок, и тем более на площадке появлялись, развивались и начинали жить своей жизнью отдельные малозначительные сюжетные линии, второстепенные персонажи, коллизии между каждым из них и героем. Между ними прописывались, словно поверх сценария, некие отношения, что и заполняло экранный мир. Словно уводя основную линию куда-то на периферию, подальше.

«Двадцать дней без войны», режиссер Алексей Герман

Андрей Плахов. Хотел бы спросить Алексея Алексеевича Германа, также причастного к созданию фильма, особенно на последнем этапе: в чем вы видите здесь смелость формы?

Алексей Герман-младший. Думаю, что в последнее время, когда у нас хороших фильмов мало, а продюсеров становится все больше, в эпоху такого вегетарианского, осторожного кино, которое делается с расчетом на то, чтобы понравиться людям всех возрастов от четырнадцати до шестидесяти, сама по себе художественная бескомпромиссность, которую демонстрирует «Трудно быть богом», – уже вызов. Этот фильм показывает, как можно говорить о сложнейших вещах, как формулировать серьезнейшие мысли и не бояться, что кто-то тебя не поймет. Это великое произведение искусства. Оно очень важно для нас не только само по себе, поскольку задает уровень для будущих поколений кинематографистов. Предлагает им быть смелее.

Андрей Плахов. Хочу остановиться на одном аспекте творчества Алексея Германа – на том, какую роль играют в его мире актерские работы. Как режиссура Германа преображает сам образ актера. Мы знаем множество таких преображений – и в «Проверке на дорогах», и в «Лапшине», и в фильме «Двадцать дней без войны». Такое же чудо, по-моему, произошло с Леонидом Ярмольником: мы увидели совершенно другого артиста.

Леонид Ярмольник. Я до сих пор отношусь к приглашению Алексея Юрьевича как к счастливой случайности. Почему он и Светлана Игоревна после проб ночью решили, что эту роль нужно и можно доверить мне? Не знаю. Знаю свои ощущения после вчерашнего просмотра, потому что вчера я, как и многие из вас, первый раз смотрел картину со звуком, с музыкой и с шумами. До этого я видел только собранный материал. У меня нет ощущения, что это я. Но работа артиста, который играет Румату, мне понравилась. Вообще-то, я это понял не сразу, но когда понял, в каком я ряду – Андрей Миронов, Ролан Быков, Юрий Никулин, Людмила Гурченко… – то испытал чувство невероятной гордости: я осознал, что Алексей Юрьевич всегда выбирал артистов, у которых было амплуа

«Хрусталев, машину!», режиссер Алексей Герман

комиков, клоунов. Подобно шекспировским шутам, эти люди обладают смелостью, обаянием, пронзительной нежностью и выразительностью – именно эти качества были нужны Герману в артистах. Он через них, через их героев рассказывает про то, как чувствует и понимает мир и человека. Мне было очень лестно оказаться среди избранных Германа. Я боялся, справлюсь ли. Но потом успокоился, потому что если Алексей Юрьевич берет кого-то сниматься, то этот артист может быть спокоен: все у него получится и он будет выглядеть намного интереснее, талантливее и точнее, чем в любой другой своей работе. Я уже как-то в одном интервью говорил и сам открыл для себя формулировку того, чему научил меня Герман. Конечно, он меня абсолютно изменил: он научил меня быть неартистом. Работать у Германа – это означает настолько сливаться с работой, настолько его понимать, чтобы буквально, почти на физическом уровне соединять себя с персонажем. И в том, что ты делаешь у Германа или мы делали у Германа – я думаю, что то, что я сейчас скажу, могли бы произнести и обожаемые мною его артисты, многих из которых уже нет в живых, – главное – это ощущение того, что не ты делаешь роль, а роль делает тебя.

Что касается нашего фильма, то мы ведь живем правильно и неправильно и мир устроен правильно и неправильно. Но все равно, проживая эту жизнь, каждый из нас мечтает о счастье. Очень немногим удается достичь этого ощущения. Думаю, что «Трудно быть богом» – про это. Это кино вечное. И я невероятно благодарен Алексею Юрьевичу за то, что он подарил мне вечность не просто как актеру, который навсегда останется во всех упоминаниях о том, что сделано в мировом кинематографе, он подарил мне, нам всем вечный вопрос: почему мы так бессильны и почему мы так сильны?

Алена Шумакова. Алексей Юрьевич всегда несправедливо был обойден наградами международных фестивалей. Именно потому, что сметал представления не только о русском кино, но о кино вообще. Его сложный кинематографический язык, впрочем, не воспринимался и в России. Я попрошу сейчас высказать свою точку зрения Алексея Береловича, профессора-историка, переводившего

на французский язык такие произведения, как «Жизнь и судьба» и мемуары Сахарова. Как вы, русский человек, родившийся и всю жизнь проживший в Париже, можете почувствовать сложности и европейского, и российского зрителя в отношениях с творчеством Германа.

Алексей Берелович. Мне бы хотелось сказать о восприятии фильмов Алексея Юрьевича. Некий перелом произошел, мне кажется, как раз на «Хрусталеве...». В этот момент в его творчестве почти исчезает нарратив, и зритель – в первую очередь зарубежный – стал находиться в мире, который он с большим трудом понимает. А так как это фильм из России, страны, которую иностранцы довольно плохо себе представляют, то у французской публики на «Хрусталеве...» возникло ощущение некоего замкнутого пространства, в которое практически невозможно войти. Невозможно с первых же кадров. И пытаться бесполезно. Я думаю, это ощущение бесполезности попыток, отсутствия самого шанса понять, о котором так часто говорят, априори задало негативную реакцию на картину. Она очень сильно отличается от восприятия первых фильмов Германа, скажем, «Проверки на дорогах» и «Двадцати дней без войны». Эти фильмы дарили зрителю иллюзию, что он все полностью понимает, погружается в мир происходящего на экране, – в те истории было просто войти. Оттого они поражали своей достоверностью, лучше сказать, *эффектом* достоверности, ведь большинство зрителей не участвовали в партизанской войне или не были в Ташкенте в эвакуации. Сила этих кадров такова, что вы ни одной секунды не сомневаетесь, что так все и было.

Алена Шумакова. Самое странное, как заметил Умберто Эко, что в «Трудно быть богом» происходит то же самое: Герман создает иллюзию абсолютного документализма.

Алексей Берелович. Вот тут у меня есть некоторые сомнения, во всяком случае, вопрос. Конечно, эта достоверность накладывается на фон пропагандистской лжи, фальши официозного советского кино. Она противостоит вранью, стереотипам – понятно, ложным.

Андрей Плахов. Идеологическим стереотипам.

Алексей Берелович. Стереотипы, клише не обязательно бывают ложными, но те, которым мощно противостоял кинематограф Германа, были заведомо ложными. Алексей Юрьевич Герман говорил, что «Двадцать дней без войны» оппонировали «Освобождению» Озерова. Это был ответ. И, конечно, зритель, и западный тоже, который видел официальные советские эпопеи, воспринимал картины Германа именно как оппозиционные: это была правда, противостоящая лжи. Он ощущал, что достоверность в основе не только эстетической, но и, конечно, этической позиции автора по отношению к миру.

Теперь о «Трудно быть богом». Почему есть некоторое замешательство, недоумение, что ли? Автор вроде бы создает эффект аутентичности, но аутентичности чего? К чему экранный мир отсылает? Явно это не средние века – в средние века не было белых роз на высоких стеблях, не было индюков, не было картошки. Мне кажется, совершенно целенаправленно нам указывают, что это не реальность Запада начала XIII века. Мы не знаем, мы там не были, но ощущение, что все так и было, здесь осложняется тем, что, по нашему представлению, западного зрителя, который думает, что он знает кое-что о своем прошлом, жизнь была не такой. Варварство, которое явлено на экране, скорее всего, варварство XX века, а не XIII.

Алена Шумакова. И XXI, не дай бог, тоже.

«Трудно быть богом», режиссер Алексей Герман

Алексей Берелович. Насколько я знаю, тотального уничтожения монахов, которые умели читать и писать, говорили по-латыни, не было в средние века. Во всяком случае, я об этом не слышал. А вот о планомерном истреблении интеллектуалов в XX веке я, как и вы все, очень много читал. Фильм подталкивает нас к мысли о том, что перед нами некая условная страна. Мы не находимся внутри происходящего в ней, поэтому нет этой аутентичной атмосферы Средневековья. Как бы то ни было, но я воспринял картину как притчу о XX веке. А смысл ее – уже другой вопрос. Я сказал бы так: в отличие от повести Стругацких, где была идея неудачи Руматы, но была и вера в то, что существует прогресс, человечеству есть куда стремиться, что, собственно, и составляет основу шестидесятничества, – в картине этого совершенно нет. Нет пути, совершенно исчезает идея какого-либо прогресса, потому что Румата почти не отличается от окружения – от людей, живших восемьсот лет назад: он так же дерется, убивает, так же принимает пищу и выпускает наружу то, во что она превращается.

Леонид Ярмольник. Он богач, у него несметные запасы здоровья и золота, и, казалось бы, он может всё…

Алексей Берелович. Именно! Но он не может всё в этом мире. И поэтому, скорее всего, идея хаоса, которая присутствует уже в «Хрусталеве…», но по другим, политическим, социальным причинам, здесь становится тотальной и необратимой: из него вряд ли можно когда-либо выйти.

Антон Долин. То, что Леонид Ярмольник здесь сказал про шутов, невероятно точно. Я смотрел фильм несколько раз без звука, а вчера впервые со звуком. И был шокирован очевидной вещью, о которой я и раньше думал, но как бы предчувствовал ее, а вчера впервые увидел и услышал. «Трудно быть богом» – еще и невероятно смешной фильм, хотя зал, впервые его смотревший, так не реагировал. Алексей Герман обладал совершенно феноменальным чувством юмора, и это, конечно, находится одновременно и в традиции средневековой культуры, где страшное и смешное всегда были рядом, и в русской традиции.

Если бы не юмор Гоголя или Салтыкова-Щедрина, невозможно было бы читать «Мертвые души», «Историю одного города» или «Господ Головлевых», потому что все это чудовищно страшные книги.

Я подумал еще об одном источнике, который точно является источником фильма, вне зависимости от того, признавал ли это сам Алексей Юрьевич. Это «Андрей Рублев», важнейший фильм о специфике российского Средневековья. Тут много параллелей, я не буду утомлять вас подробностями. Кто помнит «Андрея Рублева», тот помнит и сцены с заливанием свинца в глотку, и многое другое. Но я скажу о другом, повторю: Леонид Ярмольник справедливо вспомнил шекспировских шутов, но, по-моему, гораздо проще вспомнить скомороха из первой – не случайно первой – новеллы «Андрея Рублева», а также о том, кто играл этого скомороха. Ролан Быков! Исполнитель главной роли в первом фильме Германа «Проверка на дорогах». И конечно, это не случайное, я думаю, совпадение. Только в «Рублеве» мы видим героя-умника, книжника, художника, интеллигента, пути которого невзначай пересекаются со скоморохом, а в последней картине история слегка перевернута: скоморох переодет в рыцаря, этакого Ланселота, который пытается спасать книжников от ужасов окружающего мира, но, конечно, без большого успеха.

Теперь я позволю себе тезисно обозначить важнейшие факторы новаторства Германа не только в этом фильме, но и во всех его картинах. Алексей Берелович замечательно сказал об ощущении подлинности, возникающем у людей, которые не могли быть свидетелями того, о чем идет речь на экране. Им кажется, что они смотрят супердостоверные, практически документальные кадры, хотя у них нет никакой возможности проверить, документальны эти кадры или нет. Когда мы разговаривали с Алексеем Юрьевичем о его работе, мне врезались в память две совершенно противоположные детали. Первая касалась костюмов партизан в «Проверке на дорогах»: для того чтобы увидеть, как они действительно одевались, Герман копал-копал и докопался до немецкой архивной хроники, потому что советская хроника с партизанами…

Алена Шумакова. Не сохранилась?

Антон Долин. Она сохранилась, но была засекречена. Поскольку партизаны были в мундирах фашистских – румынских например, – и нельзя было такое в кино показывать. А в немецкой хронике это где-то отыскалось. И это, конечно, пример того, как Герман искал подлинное. Потом через несколько дней или недель – в нашей следующей беседе – он мне, рассказывая о «Лапшине», заметил: после этого фильма в нашем кино делают трамваи, как показаны в этой картине, а трамваи-то там совсем не подлинные – он их покрасил…

Светлана Кармалита. …белой краской.

Антон Долин. Да, они белые. А ведь в Советском Союзе не было белых трамваев. Ощущение подлинности – это действительно эффект германовского кино, но не стоит чересчур ему доверять. В связи с этим иронию и, повторяю, феноменальное чувство юмора автора надо всегда учитывать.

С этой смелостью формы связана очень важная вещь: исследование времени во всех фильмах Германа только казалось когда-то борьбой за истину, за то, чтобы показать, какими в действительности были люди. Это не было сверхзадачей, но само исследование времени всегда было сверхзадачей. Поэтому в своей книжке[2] я позволил себе сравнение Алексея Германа с Прустом. Мне кажется, оно не такое уж вольное. Когда мы читаем Пруста, нам тоже кажется, что мы читаем документальную книгу и что все персонажи, о которых он

2. См.: «Герман: Интервью. Эссе. Сценарий». Книга А.Долина. М., 2011.

вспоминает, – это живые, настоящие люди, хотя известно, что каждый из них на самом деле выдуман.

Ужасно важно вот что: когда мы думаем – вот было четыре фильма о советском времени и вдруг пятый, последний, над которым мастер работал столько лет, – он про какую-то другую планету и про какое-то придуманное Средневековье – с чего вдруг?.. Но, конечно, этот фильм органично связан с остальными. Не случайно, что задумал его Алексей Герман до того, как создал «Проверку на дорогах». Он всю жизнь жил с этой историей и с этими персонажами. И, конечно, он всегда показывал время, в котором Россия жила в XX веке: эпоха, которую он изобразил как никто другой, – это времена средних веков. Не европейское Средневековье, которое мы знаем по великим произведениям искусства, по замечательным архитектурным сооружениям, – это средневековье как среднее время. Время между каким-то великим или придуманным прошлым и будущим, на которое все надеются. Будущим, которого нет и которое не наступает, потому что все циклично. Фильм «Трудно быть богом» именно об этой цикличности.

И последнее, что я скажу: есть какая-то магия чисел – «Проверка на дорогах» пролежала на полке четырнадцать лет.

Андрей Плахов. Пятнадцать.

Антон Долин. Пятнадцать лет прошло, и сменилась эпоха, произошла перестройка с того застойного момента, когда делался фильм. Точно так же сменились эпохи за те четырнадцать лет, которые прошли между «Лапшиным» и фильмом «Хрусталев, машину!». И те же самые годы. Ясно, что это не было намеренно, точно такой же промежуток времени – и опять абсолютная смена эпох между «Хрусталевым...» и «Трудно быть богом». Герман всегда свое время опережал, и это опережение, видимо, как-то роковым образом воздействовало на эти невероятные по продолжительности временные промежутки между фильмами. «Трудно быть богом» абсолютно не отстал от времени – время нагнало этот фильм, и они волшебным образом совпали.

Андрей Плахов. Безусловно, в отличие от Тарковского, Алексей Юрьевич Герман обладал невероятным чувством юмора, и это могут подтвердить все, кто с ним общался. Любое его интервью превращалось в каскад уморительных историй. Практически не важно было, какой вопрос ты задаешь: если возникала атмосфера доверия, ответ всегда был новеллой, смешным рассказом о чем-то очень серьезном. Такова была природа этого человека.

Что касается фильма «Трудно быть богом», на мой взгляд, новаторство режиссера здесь проявилось прежде всего в том, что он сломал еще один стереотип – искусствоведческий. О том, что в XX веке невозможна трагедия, что она умерла. В XXI веке в фильме Германа она возродилась. Несмотря на юмор, который в нем подспудно присутствует, это уже, в общем-то, такой юмор, что не до смеха. В эпоху, когда главными жанрами для показа большой истории становятся мелодрама, или экшн, или комикс (пожалуйста, фильм «Сталинград»), Герман ставит немодные вопросы о смысле жизни и смысле искусства. Эта немодность, движение наперекор и есть смелость формы и форма смелости.

Светлана Кармалита. Я совершенно запуталась. Давайте двинемся в сторону конкретики. Итак, в 60-е годы, известные в России узкому кругу интеллигенции, два брата Аркадий и Борис Стругацкие написали повесть «Трудно быть богом». Основное отличие этой истории от последующих размышлений о ней по дороге к картине состояло в том, что герой повести возвращался на счастливую

«Трудно быть богом»

коммунарскую, как у нас говорят, Землю. Туда, где все трудности были преодолены, все было замечательно, где все были друзья и товарищи, где тезис о том, что человек человеку волк, как когда-то говорили про жизнь на загнивающем Западе, был решительно забыт. Иного выхода, чем сделать такой пролог и эпилог про счастливую Землю, у братьев Стругацких не было. Никогда бы без этого повесть не издали, ее бы никто не прочитал. Это одна из самых любимых повестей потрясающих фантастов, которую до сих пор люди не только моего возраста то и дело цитируют. Так что первый толчок фильму дала, конечно, замечательная повесть. И точно так же быстро был запрещен сценарий, потому что наши войска вошли в Прагу 21 августа 1968 года. Это было ударом не только по Алексею, но и по Аркадию и Борису Стругацким. Первый вариант сценария, который был запрещен в 1968 году и который был, конечно, более лоялен и с точки зрения эстетики, и с точки зрения отношения к окружающему миру, Алексей Юрьевич писал вместе со Стругацкими.

Я знаю, Лёня, почему ты играл Румату.

Леонид Ярмольник. Да ты что?!

Светлана Кармалита. Честное слово, знаю.

Леонид Ярмольник. Сейчас откроется тайна.

Светлана Кармалита. Пробовались очень многие актеры. Пробы у Лёши всегда были делом серьезным, всегда брался очень ответственный кусок или писался специальный текст. Создавалась декорация, все делалось по-настоящему и снималось по-настоящему. И только проба на героя носила вроде бы никакой характер. Просто он говорит опять и опять одну фразу.

Леонид Ярмольник. «Я не могу этого сделать».

Светлана Кармалита. Когда ученый с планеты Арканар предлагает: «Уничтожь нас всех или оставь нас в своем гниении», Румата отвечает: «Я не могу этого сделать». Румата уже говорит, как бог. Ровно, отстраненно, вроде бы нейтрально.

Леонид Ярмольник. Как в радиоспектакле. «Я не могу этого сделать. Сердце мое полно жалостью. Я не могу этого сделать».

Светлана Кармалита. Это была такая проба, что возник мурашек. Тут я должна рассказать историю. Это было сказано так... Слово «мурашек» в нашей семье было главным, всё определяющим. Оно было придумано Лёшей и говорилось им в двух случаях очень твердо. Если, предположим, произведение искусства его потрясало так, что он с места встать не мог. Как было, когда мы посмотрели «Рублева», это одна из замечательных историй воздействия на нас в нашей жизни... Это была та… какая-то… даже нельзя ее назвать… степень искусства. Было такое чувство переполненности и оцепенения, что вот здесь, где-то в горле, возникал мурашек. Это было первое значение этого слова: «У меня мурашек», когда он считал или мы оба считали, что увидели что-то совершенное.

Но был у слова еще и оборонительный смысл. Когда в Госкино в Москве требовали сделать поправки в первых картинах, Лёша говорил: «Я готов, я могу, но как я их сделаю, когда у меня мурашек здесь в первом, моем варианте. А если я сделаю так, как вы хотите, мурашка не будет». Так вот, когда Лёня произнес эту фразу на пробе, у нас был мурашек.

Леонид Ярмольник. Дай я тогда два слова добавлю. Самое смешное и трогательное было, это я потом узнал: одна фраза решила мою судьбу. Но затем она же сыграла со мной злую шутку. Алексею Юрьевичу так понравилась проба, интонация, что он хотел точно ее воспроизвести. Он просил: «Вот как было тогда». А мы же снимали не один день и не один год. Через несколько лет эту сцену целиком снимали в Чехии. Как мы мучились с Германом, я не могу вам передать... Я играю эту сцену, а он говорит: «Нет, не так ты говорил, не так, по-другому ты говорил на пробе». Света мучилась, Алексей Юрьевич тоже. Была уже абсолютно комедийная ситуация. Я говорю: «Может, чуть громче? Или чуть тише? Помедленней? Конечно, в одну реку нельзя...» Он: «Не так, нет, нет». – «А может, паузу больше сделать?..» Мы развлекали этим друг друга.

Светлана Кармалита. Ничего себе развлечение.

Леонид Ярмольник. Четырнадцать лет – это особое развлечение.

Андрей Плахов. Оператор фильма Юрий Клименко, надеюсь, тоже скажет что-то со своей точки зрения. Насколько я понимаю, вы попали на эту картину не сразу, а на каком-то этапе, до вас снимал Владимир Ильин. Каковы ваши ощущения от работы с Германом?

Нина Зархи. Можно я немножко конкретизирую вопрос? Как шла работа над выполнением невыполнимой задачи: в кадре важно всё. Это отсутствие иерархии значений, смыслов, приоритетов, которое лежит в основе и «Хрусталева», и «Трудно быть богом», – как оно достигалось? Нет главного и периферийного – персонажей, деталей. Кажется, что все взято крупным планом, и при этом камера – за исключением пролога и эпилога – всегда в гуще, внутри. Фильм снят как картина, вернее, фреска. Его можно не смотреть, а *рассматривать*. Как вы этого технологически добивались? Делались ли подробные раскадровки? Что за оптику вы использовали? Сколько камер?

Юрий Клименко. В работе с Германом трудностей для меня не было по простой причине: он талантливый человек, да что там… гений. Очень легко работать, когда такой режиссер, он всегда видит экран целиком. Трудно с бездарностью. Вы хотите узнать, как строилась изобразительная часть? Очень просто: Герман всё строил, а мы снимали.

Светлана Кармалита. Лёша никогда не смотрел в глазок камеры.

Юрий Клименко. Это правда. Мало того, он никогда не смотрел материал. И не смотрел в камеру – незачем было. Потому что между творчеством и творчеством

всегда есть взаимопонимание. В кадре действительно видны все детали – да. Скажем, сцена, когда готовят яму для умника: там ведь наверху сидит Румата, и мы это можем не с первого, но со второго раза увидеть. Вся сцена, которая идет дальше с мальчиком, она в это время разыгрывается наверху. Конечно, это удаленная точка зрения, но, хотим мы или нет, отсюда – там, где находится мурашек, – она потом в глаза, в душу попадает.

Алексей Берелович. Как мы знаем из повести, у героя на лбу камера, при помощи которой земляне видели то, что видел сам Румата. Довольно часто во время просмотра у меня возникало впечатление, что это субъективная камера, то есть мы видим то, что снимает камера Руматы. В то же время видим Румату извне, значит, это уже не его камера. Как это соотносилось? Это первая часть вопроса. А вторая: у меня было ощущение, что время от времени зритель в кинозале был как бы отождествлен с землянами, которые смотрели то, что снимает Румата. Поэтому получалось, что он был и в центре действия с камерой Руматы, и в то же время, так как он на Земле, смотрел на происходящее через замочную скважину, о которой часто говорил Алексей Герман. Много раз при этом актеры заглядывают в камеру, останавливаются и смотрят – на нас сквозь камеру Руматы. Жалуются: я, мол, и в гуще событий, и очень далек от них, ничего в них не понимаю – как и земляне, наверное. Это создает эффект отчуждения, мне становится все равно, кто кого убивает. Нет никакой эмпатии. Хотелось бы, чтобы вы это мое зрительское ощущение прокомментировали.

Юрий Клименко. Вы так хорошо рассказали об ощущениях, возникающих у зрителя при просмотре этой картины, что мне нечего добавить. Если вы заметили, там в начале есть два или три кадра, которые якобы имитируют некое оптическое стекло, объектив или что-то такое – с кругами. Вот они и задают этот способ ви́дения. С другой стороны, как я хорошо понимаю, невозможно было бы все время смотреть через камеру Руматы. Но то синтетическое чувство, о котором вы сейчас говорите, когда вы как бы и Румата, но, с другой стороны, и наблюдаете его, в картине воплощено, это ощущение достигнуто. Это то, чего хотел от нас Герман. Была бы очень бедная картинка, если бы мы все видели только через линзу Руматы.

Леонид Ярмольник. Тогда бы меня не видно было.

Светлана Кармалита. Ты вообще не нужен был.

Юрий Клименко. Почему? Лёня, ты мог бы подойти к зеркалу и посмотреть в него.

Леонид Ярмольник. А, вот вариант: в тазик.

Юрий Клименко. Я понимаю, что у вас дискуссия достигла некоторого высокого накала уже в идейно-теоретическом смысле. Я же о форме хочу сказать. Вчера и прежде много раз слышал, что визуальная форма идет от Питера Брейгеля. Может быть, какие-то аллюзии и возникают, но я, например, совсем этого не вижу. Когда я попал на картину (в самом начале съемочного периода; я не был на подготовительном), Герман, чтобы ввести меня в мир идей, в мир формы, показывал и подробно комментировал иконографию, которую он собрал. Я был потрясен. На этом фильме безграмотные люди не работали – все были очень образованные, подготовленные. Все изобразительное искусство знали прилично. Я тоже представляю себе историю его развития, но то, что Герман рассказывал, меня потрясало. Потому что не знаю, сколько времени он провел в библиотеках, какие нашел книги, старые гравюры, подлинные предметы быта, утварь, видимо, в музеях… Все эти вещи видны на экране. Огромную работу проделали с его подачи художники.

Оператор Юрий Клименко и Леонид Ярмольник на съемках фильма «Трудно быть богом»

Он так глубоко копнул Средневековье... Ведь как у нас в сознании прошлое оформлено? До Возрождения от нас идет какая-то прямая, а потом она обрывается – и сразу Древняя Греция и Рим. Рим и Древняя Греция. А вот этого промежутка, который между ними, как будто нет. Герман этот промежуток раскопал: все показывал в картинках, гравюрах или рисунках и рассказывал о том времени так, как будто о собственной прожитой жизни. Он мне открыл это время. Не знаю, в каком цвете оно для него существовало (повторю, я не работал в подготовительном периоде). Само пространство, мышление людей – всё он воссоздал как средневековое. И мне совсем не кажется, что это только от Брейгеля идет. Другое я увидел в картине. Что-то иное.

Алена Шумакова. Готовя эту премьеру на Римском фестивале, я попыталась раскопать книги братьев Стругацких. В Италии они пользуются огромной популярностью. Хит – это, конечно, «Пикник на обочине», который переиздается регулярно, его зачитывают до дыр, его здесь читал каждый. Повесть «Трудно быть богом» оказалось найти очень сложно. Ей меньше повезло, она почти не переиздавалась. Здесь в зале присутствует Иван Стругацкий, внук Аркадия Стругацкого. Хочу попросить вас сказать о своих впечатлениях.

Иван Стругацкий. Фильм получился настолько сильным, многоплановым, что его можно будет пересматривать и каждый раз открывать для себя что-то новое. И единственное, чего я немножко боюсь, что Герман задал настолько высокую планку для экранизации Стругацких, что, возможно, режиссеры теперь испугаются и не будут пытаться это делать в дальнейшем.

Светлана Кармалита. Почему? Мы же не испугались после замечательной экранизации «Сталкера» Тарковским. Замечательная работа! Я помню, Борис очень переживал, потому что Андрей несколько ушел от повести.

Иван Стругацкий. Да, Стругацким повезло: три талантливые экранизации их книг: «Сталкер», «Дни затмения» Сокурова и сейчас «Трудно быть богом». За пятьдесят лет – три выдающихся фильма.

Антон Молчанов. Я автор биографической книги о Стругацких. Из трех великих фильмов по Стругацким фильм Германа, мне кажется, ближе других подошел

к первоисточнику. Может быть, потому что Алексей Юрьевич был другом Бориса Натановича Стругацкого, очень хорошо понимал философию двух этих писателей. Здесь часто звучало слово «достоверность». В связи с творчеством Германа это тоже удивительное совпадение, потому что именно Стругацкие однажды сформулировали три принципа, лежащие в основе художественного произведения. Они говорили о фантастике: чудо, тайна, достоверность. И у Стругацких, и у Германа это всегда есть – чудо, тайна и достоверность.

Леонид Ярмольник. Только сегодня во время нашей беседы понял, до какой степени я рад, что в 1968 году Герману не дали снять картину – ведь тогда в ней снялся бы другой артист. Герман, уверен, ждал, пока я вырасту.

Светлана Кармалита. Какой вы скромный, Леонид.

Леонид Ярмольник. Но я же говорю открыто. А вторая причина радости... может быть, если бы Герман тогда запустился со Стругацкими, не было бы «Проверки на дорогах», «Лапшина» и «Хрусталева...».

Андрей Плахов. Помимо того что, конечно, было бы очень жаль, если бы мы не увидели Леонида Ярмольника в роли Руматы, мне кажется, есть и более общие обстоятельства, которые позволяют сказать, что нам повезло. В частности, что фильм «Трудно быть богом» не был снят в то время, когда был задуман. Это, кстати, свойство многих картин Германа. Вот мы смотрели «Проверку на дорогах», она пролежала пятнадцать лет, отлежалась и стала еще прекраснее. Мало того, она стала восприниматься как классика, как очень простой и ясный фильм. Между прочим, когда этот фильм появился, то, по-моему, к нему прозвучали претензии Госкино, повторявшиеся затем от картины к картине. Говорили про взбесившиеся фактуры, броуновское движение и прочие ужасы формы. Так было и с «Лапшиным»: вначале эта картина казалась очень сложной, и не только чиновникам. Я не совсем согласен с Алексеем Береловичем в том, что перелом формы к еще более высокой степени сложности произошел у Германа на «Хрусталеве...». По-моему, это случилось уже на «Лапшине» или, во всяком случае, то было начало перелома, очень сильного, чрезвычайно серьезного. И для значительной части публики, даже для профессионалов, было далеко не просто воспринять этот факт. Прошло время, и, как мы понимаем, сегодня этот фильм смотрится кристально чистой классикой. Будем думать, что и «Трудно быть богом» ждет подобная судьба. Еще лет через пятнадцать, когда, быть может, появится следующая экранизация Стругацких, он будет восприниматься как совершенно прозрачное произведение. Доступное для гораздо большего числа людей, чем те, кто пришел сегодня в этот зал. ◆

Рим

Перевод с итальянского (выступление Марко Мюллера) Татьяны Риччо

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРЕССА О ФИЛЬМЕ «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»

Фантазийное Средневековье Германа завораживает, но не убеждает. «Трудно быть богом» – фантастический фильм, но действие происходит в воображаемом Средневековье, пропитанном грязью, экскрементами, нечистотами, осязаемыми, вдыхаемыми, настолько концентрированными, что вымазаны ими все – и обитатели малопривлекательного Арканара, планеты, увязшей в варварстве, и ученые с Земли, призванные помочь им развиваться по гуманистическому пути, но без применения силы. Сложно, однако, скрыть ощущение некоторой досады, сопровождающее оцепенение от трех часов мерзости, которую льет с экрана Герман. Повествование утопает в потоке зловонных испарений, хлюпанья грязи, пота, телесных и фаллических метафор, которые выстроены с потрясающей пластикой и последовательностью, но душат своей настойчивостью. В «Фаусте» Сокурова выстраивалось похожее пространство, но совсем в ином векторе. Досадно, но «Трудно быть богом», настолько сконцентрированный, однообразный, одержимый, выходит за допустимые рамки. ◆

Il Messaggero

Цикличность власти и деградация человечества в аллегории Алексея Германа – шедевр без времени. «Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные». И это смысл последнего колосса Алексея Юрьевича Германа «Трудно быть богом». Получилась мощнейшая аллегория динамики власти и последовательного упадка человечества при неистребимом стремлении человека пытаться изменить необратимый ход событий.

«Трудно быть богом» заставляет почувствовать себя фрагментом вечности, и это ощущение сложно забыть. Основанный на одноименном романе братьев Стругацких фильм Германа – эксперимент фантастический и натуралистический, застывшая во времени фреска, на которой изображается, какими мы были, какие мы есть и какими рискуем стать. Без использования каких-либо инновационных технологий Герман выстраивает на экране мир грубый и грязный, увязший в слякоти, история рассказана через затуманенный черно-белый фильтр. Особо стоит отметить операторскую

работу Владимира Ильина и Юрия Клименко, мастерски создавших удушающую атмосферу кадра, в котором не ускользает ни одна деталь хаоса, заполняющего экран. Кажется, его не хватает для всех находящихся в нем людей, животных, туш, кишок, нечистот, рвоты.

Конечно, не для всех, но «Трудно быть богом» знаменует новую главу в истории мирового кинематографа. Так же, как и «Фауст» Сокурова. И поэтому считаем совершенно справедливыми слова исполнителя главной роли Леонида Ярмольника: «Как любое великое произведение искусства, этот фильм подарил нам вечность. Этот фильм – на все времена». ◆

cinematografo.it

Фильмы Германа всегда состоят из маленьких миров. Иногда это небольшой провинциальный городок, иногда русская степь со своей экосистемой, иногда огромный дом с квартирами, на этот раз это планета, застрявшая в Средневековье. Обычно эти миры режиссер показывал в череде сцен, наблюдая за ними извне. «Трудно быть богом» – это 177 минут полного погружения камеры, которая следит за героями, передвигающимися по замкам, городским улицам, полям, ни разу не проходя два раза одно и то же место. Каждый кадр – волна деталей, которая не может не впечатлять.

Речь идет об одном ученом, засланном на эту самую планету, чтобы помочь ее жителям наиболее безболезненным способом преодолеть средневековый период, но задача стимулировать процесс эволюции не из простых и дает почувствовать себя богом. И это вовсе не фантастический фильм, от фантастики нет и следа, «Трудно быть богом» – фильм о крови, внутренностях (в том числе человеческих), постоянном дожде и экскрементах, рвоте, сексе, изувеченных телах и слякоти.

Придерживаясь свой цели, Герман перенасыщает каждый кадр элементами, описывает каждый момент повествования огромным количеством деталей и в итоге порождает мир, в существование которого начинаешь верить, – настоящий, а не созданный искусственно. Этот мир, такой насыщенный, преувеличенный, ужасный, животный, отвратительный и полный насилия, начинаешь ощущать физически.

Сюжет уже не важен, «Трудно быть богом» кажется глубоким исследованием мира, не способного эволюционировать. Герману удается невозможное – показать общее в частном. Взгляд режиссера (настоящего исследователя) на этот мир настолько увлекает, что кажется, будто все это создал вовсе не он. Реальность нереального подчеркнул совершенно необъяснимый эпизод: во время первого показа картины, во время одной из сцен, полной хаоса и животных, вылетела неясно как попавшая в зал настоящая птица. Это создало момент абсолютного сюрреализма, что случается крайне редко. ◆

movieplayer.it

Фильм Германа не имеет никакого отношения к фантастике, по крайней мере, в прямом смысле этого слова. Это – фантастика с той точки зрения, что такого еще никто раньше не видел. Удивительная сила «Трудно быть богом» в невиданном визуальном богатстве – в тщательной компоновке каждого кадра, продумывании каждой детали, движения, ситуаций, в которых доминирует тем

или иным образом дон Румата. Его вопрос «А как бы поступил бог на моем месте?», разумеется, остается без ответа.

Непросто найти какие-то параллели, сходство фильма Германа с историей мирового кино. На ум приходит «Фауст» Александра Сокурова, но он, наоборот, очень линейный с точки зрения повествования. Или «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы. Скорее напрашиваются сравнения с живописью – Питера Брейгеля и Иеронима Босха. Тогда как в литературе вспоминается невероятная лингвистическая насыщенность языка Карло Эмилио Гадды, его эксперименты со словами.

Если говорить о визуальности картины, Герман добился невероятного использования кинематографического пространства. Ошеломляет, как ему удалось использовать глубину кадра – благодаря огромному количеству деталей создается почти эффект 3D. И все это для того, чтобы показать абсолютное человеческое отчаяние и опустошенность. Фильм Германа далек от холодного рационального энтомологического исследования, режиссер сам полностью погружается в грязь и слякоть, которую месит вместе с персонажами.

Посмертно присвоенная Алексею Герману премия за вклад в кинематограф на Римском кинофестивале является признанием величия режиссера, который изменил ход кинематографической истории и эстетики. Наконец-то многострадальный фестиваль может похвастаться эксклюзивной премьерой, которая позволит ему остаться в памяти. ◆

fantascienza.com

Подборка материалов и перевод с итальянского Веры Щербаковой

МОСКВА с 30 НОЯБРЯ
ПО 9 ДЕКАБРЯ 2013

ART DOC FEST

СВОБОДНОЕ КИНО
СВОБОДНОМУ ЗРИТЕЛЮ

Вика Смирнова

«АРТДОКФЕСТ»-2013: ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ КИНО

1

Нынешний «Артдокфест» буквально воплотил базеновский принцип кино: «В самой реальности смерти сохранить телесную видимость жизни». Речь, разумеется, не о «комплексе мумии», не о победе времени над материей. Речь о диагнозе социальной реальности.

Там, где власть с известной степенью регулярности забирает у человека пространство, тот устраивается во времени, зависает в уютной аморфности лимба, демонстрируя – вполне бессознательно – «видимость жизни» без социальных рефлексов.

Не случайны и рифмы в названиях: «Морфология», «Кровь» проговариваются о том, что человеческое сегодня прежде всего физическое. Не в уничижительном смысле, а в смысле бесконечной возможности выживания, человеческое как умонепостигаемая приспособляемость и невероятная эластичность.

Кажется, жизнь, повинуясь дурацкой рифме, уходит в подполье, погружается на манер застойных 70-х в социальную летаргию. Не случайно большинство фестивальных картин рассказывает о людях, существующих вопреки природе и географии, на обочине времени, исчезая из всех мыслимых социальных ролей. Патологоанатомы и медбригады по сбору крови, бывшие хиппи и бывшие инженеры, собирающие лимузин для парада...

Эти прекрасные по-своему люди живут, делая свое дело, на бензине физического упорства, веры в несовременные, но каким-то непостижимым образом питающие их идеалы. Это время, в котором выигрывают только метафизически, в постисторически неведомом будущем. И там почти всегда снег, даже когда лето и зной.

«Больные-сукалюди-2», режиссер Юрий Речинский

Снег – это даже не климатическое, а, скорее, онтологическое состояние мира. Снегом одета Фонтанка и набережные в фильме Алины Рудницкой («Кровь»), неприветливые пустыни «Газпрома» в «Трубе» Виталия Манского. Снег – за решетками морга в городе Снежинске («Морфология» Инны Лесиной) и на берегу Черного моря, где в ослепительной и какой-то потусторонней финальной сцене блаженно улыбающийся наркоман кормит с руки кружащихся чаек («Больныесукалюди-2» Юрия Речинского).

Черно-белое, тяготеющее к монохромности изображение – признак новой документальной поэтики. Отказ от цвета – своего рода рефлекс, тот самый случай, когда колористическая пассивность искусства диагностирует температуру внешней реальности. Не случайно кровь у Рудницкой – черная, та, которую одни усталые, живущие на мизерную зарплату отдают, чтобы продержаться до следующей. Кровь, как и нефть, залегает внутри. Как и нефть, она всего лишь сырье, поддерживающее пространства непрерывности Власти и обеспечивающее циркуляцию чьих-то усилий. Одним словом, категория не гуманитарная, а сугубо экономическая.

Любопытно, что, задевая конфликтные, острые темы, кино «Артдокфеста» живет на обочине политического (никакой публицистики, никакого вменяемого оппозиционного жеста). Не потому что протестных чувств нет, но потому что на них буквально не остается силы.

Словно повинуясь естественному инстинкту, человеческое замирает, экономит энергию. Фарс – почти что единственный жанр, в котором политическое возможно («Путинские игры» Александра Гентелева). Сегодня революция – для богатых. Для остальных она – пустая комедия, разбазаривание усилий, насущно необходимых для жизни.

Комичны коммунисты и хиппи («Последний хиппи СССР» Кирилла Макаренкова) и какие-то гоголевские ветераны войны, оформляющие социальный пейзаж на очередном празднике 9 Мая («Труба»). Комичны митинги, что происходят за сценой, отзываясь дурацким эхом на фоне растянувшейся очереди («Кровь»). Комично выглядят протестующие и, наоборот, нормально, естественно те, кто принимает условия, существуя в забвении любой социальной перспективы.

Время в этом кино уступает пространству, которое кажется пустынным и необъятным, а главное, исторически неопределенным. Его дурную трансцендентность любой исторической хронологии прекрасно описывает эпизод

«Еще чуток мрази», режиссер Мадина Мустафина

из «Трубы», где туристов катают на лошади мимо Ленина и коммерческих банков.

Фильм Виталия Манского – своего рода эпос, но с коллективным героем. Последний, несмотря на природу и географию, демонстрирует удивительную покорность судьбе: принимает как должное равнодушие власти, ее манкирование элементарными интересами, составляющими суть повседневного выживания.

В этом пространстве живут символически и символически думают, что живут. В ностальгии по прошлому (без газа и денег, в условиях вечной зимы) или в тщетной надежде на будущее, на временных территориях, рассматриваемых как перевалочный пункт в иное календарное будущее. «Артдокфест» демонстрирует невероятное разнообразие таких временных и «последних пространств».

Полупустынные территории ЗИЛа, зашкаливающие от радиации пригороды Челябинска, морги (не только в «Морфологии», но и в «Трубе»), актовые залы заводов, наскоро превращаемые в передвижные лаборатории. Это пространства-чистилища, чьим определяющим качеством является пограничность.

В «Морфологии» таким «последним пространством» становится анатомический театр. В морге города Снежинска работают, совершают открытия, отмечают новогодние праздники, слушают Тома Уэйтса. Там реализуют свое частное право на сопротивление реальности, даже не зная об этом сопротивлении. В подобном месте любой, даже самый харизматичный герой уступает окружающему пейзажу. Не из-за слабости режиссуры – с последней все в полном порядке, – а в силу того, что пространство морга куда более эффектно в своей внутренней неопределенности. Пограничное, не представляющее интереса для власти, оно даже не подпадает под ее юрисдикцию. Технически неизвестно, считать или нет морг лечебным учреждением.

2

«Какую бы жизнь ни вел, все равно это войдет в привычку», – цитировал Яков Друскин Леонида Липавского в блокадных тетрадях.

Меняется температура социальной реальности. Количество кислорода, которым мы все еще дышим. Историческая неопределенность выражается в образах, для которых принципиально отсутствие диалектики.

Это кинематограф коллективных портретов и человеческих натюрмортов. Это пространства горизонтальные, где жизнь лишь накапливается, не изменяясь по сути.

В «Трубе» между газовым русским Севером и немецким Кёльном пролегают не пространственные, а временны́е границы. А в «Метаморфозах» между челябинской Хиросимой и приемлемой жизнью – границы умонепостигаемые. Это время, смиряемое пространством, как электрический снег на танцполе, смиряет экстатически агрессивные движения медсестры («Кровь»). Прекрасной метафорой этих отношений с пространством и временем становится «Прощеный день» Дины Бариновой. В этом коротком фильме-стихотворении человеческое воздействует только присутствием, вне каких-то иных социальных координат.

Раскачивающиеся в такт слепые словно бы выражают иную степень существования: колеблющегося между крайностями, освобожденного от необходимости значить. Здесь тело мечтает о жизни как элементарном удержании равновесия. Словно единственным, чем оно могло бы ответить на вызов реальности, – это сохранением вертикали.

В подобном кино конфликт возникает в ответ на отсутствие конфликта как такового[1]. Меланхолия рождается там, где взгляд, очнувшись от морока, ловит собственное неудивление, где поражает градус немыслимого, переживаемого как обыденное.

Именно так в фильме Юрия Речинского («Больныесукалюди-2») снимают историю наркоманки, которая ждет аборта в коридоре больницы. Камера дает нам лишь само состояние несчастья, как дала бы увидеть несчастье собаки и кошки. Манера рассказа здесь упраздняет вопросы о праве, о том, хорошо или нет позволять наркоманам рожать детей, и о других несентиментальных вещах, вытекающих из «обычных», «нормальных» суждений. Этот кинематограф включает иную чувствительность. Уже не совсем антропологическую. Это в буквальном смысле поэтическое кино, не предлагающее ничего, кроме аффектов, – ни привычной грамматики, ни правил чтения. Одни состояния, сплошная голая жизнь, странным образом сохраняющая достоинство.

Впрочем, у онтологического кино есть свои полюса, и внешне законная в фестивальном контексте лента Мадины Мустафиной «Еще чуток, мрази» – это иное измерение человеческого. Типичный рессентимент. Уже не поэзия, но сугубая проза жизни.

Картина о мальчике, ставшем девочкой, – это реальность в отсутствии взгляда, история, рассказанная в характерном для разбежкинцев стиле «любви к жизни как она есть».

В кадре и правда сплошная жизнь в ее аморфной всеядности. Однообразная, механическая, без тени различия, утопающая в бесконечной и глупой свободе. Здесь все равно самому себе, тютелька в тютельку, все тонет в буквальности, как в каком-нибудь реалити-шоу.

Как писал Ролан Барт: «В банальное невозможно попасть. В нем можно лишь оказаться. У банального отсутствует тело».

Как ни странно, в фильме Мадины Мустафиной у банальности появляется тело. Причем вследствие обычной пластической операции. Но это уже совсем другая история. Что называется, почувствуйте разницу! ✦

1. В «Морфологии» Инны Лесиной есть очень точная иллюстрация современной природы конфликта. В сцене, где камера ненадолго проникает в холодильники морга и мгновенно, повинуясь художественному инстинкту, уходит оттуда, тревожит именно пустота, а не смерть.

Зара Абдуллаева

В ЛЮДЯХ

ART DOC FEST

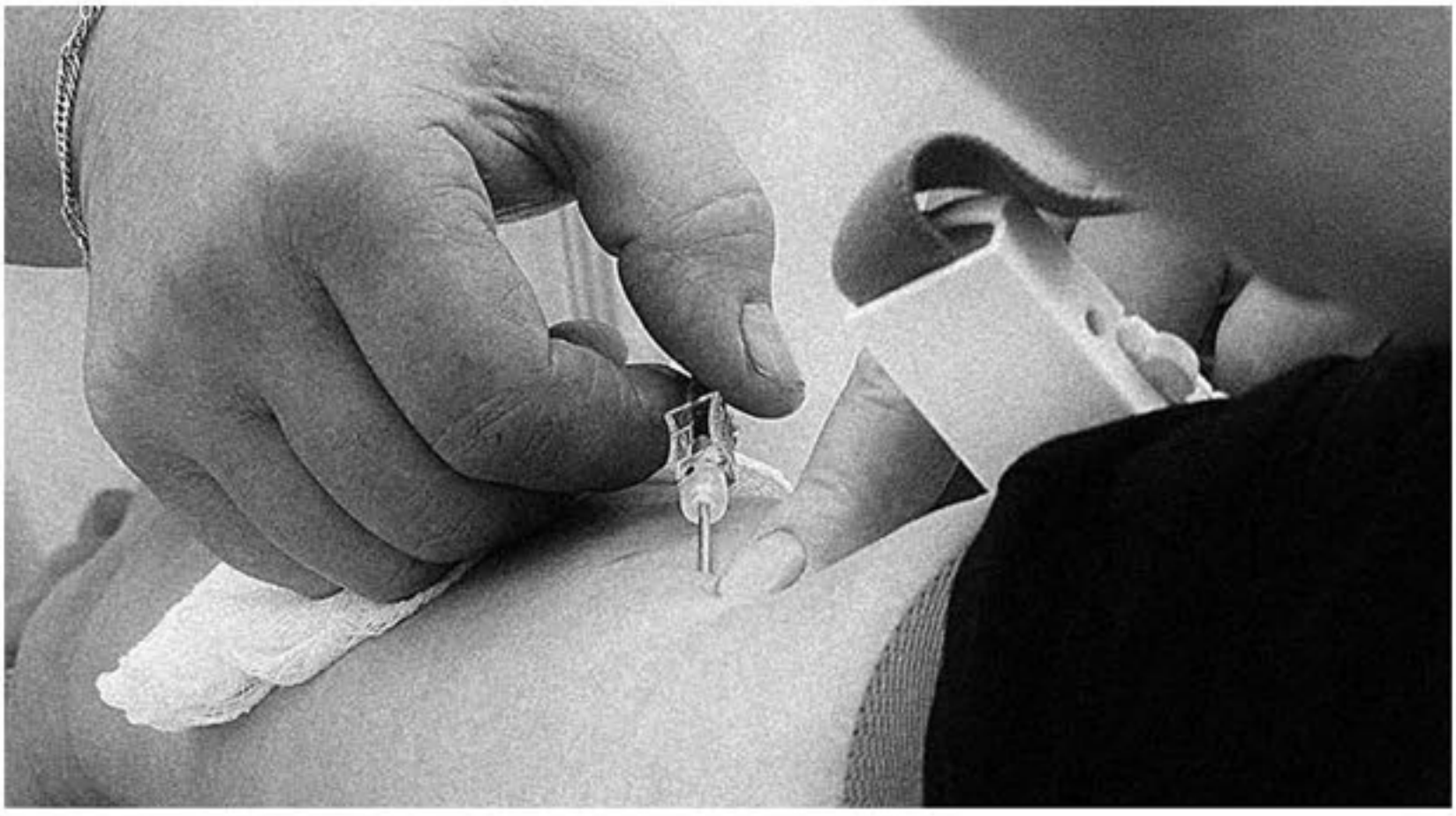
«Кровь»
Автор сценария Сергей Винокуров
Режиссер Алина Рудницкая
Операторы Александр Филиппов, Юрий Гейцел, Сергей Максимов, Александр Демьяненко
Композитор Олафар Арнальде
Россия
2013

Она снимает действия, вызванные состоянием людей, места и времени. Черно-белое кино. Три главных фильма Алины Рудницкой – серия портретов, запечатленных лиц, реплик в определенных и обыденных обстоятельствах. В загсе – «Гражданское состояние». В больничном коридоре, где томятся беременные в ожидании аборта перед дверью в операционную, – «Я забуду этот день». На донорских пунктах, когда опытные сестры забирают добровольные литры у жителей депрессивных районов, – «Кровь».

Никакой публицистики, никакого эстетизма, предусмотренного или выветренного черно-белой картинкой. Общее в этих непохожих фильмах только фиксация ритуалов, реперов при разнообразии участников действий, жаждущих свидетельств о браке, разводе, смерти. Проводящих время перед абортом – их лица терпеливо рассматривает камера. Совершающих ритуальный обмен, как операционные сестры и доноры, чьи истории – панорама и образ гражданского состояния общества российской глубинки неподалеку от северной столицы.

Ритуал – фундамент исследовательского взгляда Рудницкой. Фиксация непрерывной повседневности, состоящей из брачующихся, умирающих, прерывающих жизнь, разводящихся и зарабатывающих на хлеб за донорские услуги, независимо от состояния здоровья, рабочего положения или условий жизни.

В «Гражданском состоянии» Рудницкая снимает загс как блокпост, который никто не в состоянии обойти. И – одновременно как сцену, где пылают или затихают страсти



«Кровь», режиссер Алина Рудницкая

страждущих активировать (в справках) свое социальное положение. «Здесь, как в театре», – мелькнет реплика какого-то пришельца, заметившего, как и Рудницкая, ритуальное повторение сцен (мизансцен) и персональную выразительность смущенных, разбитых, крикливых, угрюмых или говорливых людей.

Букеты молодоженов в одной комнате вполне смирно смонтированы с венками, гробами в другом помещении того же здания. Здесь покоятся архивные папки с наклейками «Брак», «Развод», «Смерть». Весь жизненный цикл. Но еще – очень вскользь – камера заметит, как жених, уже муж, после ритуального поцелуя перед работницей загса брезгливо вытрет губы, сотрет слюну невесты, уже жены. Инстинктивно выдаст жестом будущее ритуальное шествие в то же заведение, где женятся, разводятся и получают справки о смерти.

Фильм «Я забуду этот день» строится на живых картинах женщин перед абортом, интервью с врачом, чей закадровый голос ритуально уговаривает оставить ребенка. Сцены в больнице – портреты разномастных беспокойных женщин – перебиты кадрами питерских затуманенных видов – оледеневшей реки, очертанием моста, крохотными точками прохожих (оператор Александр Филиппов).

Смена (мизансцена) женщин, готовых к аборту, происходит на стуле, у стенки, у вешалки, на которой они оставляют халатик, чтобы зайти в носочках и ночной рубашке на операцию. Из-за двери то глухо, то погромче раздаются стоны, вздохи. Больничный конвейер работает чисто и четко. Тишина, оглушающая пустой коридор, сдавливает горло избранниц режиссера испугом, слезами, решимостью или тоской.

Рудницкая вперяет камеру в лица женщин. Но какие видения проносятся в их сознании перед дозой наркоза, только догадываешься. Рудницкая показывает ритм потока: вход в операционную – вывоз абортированных на каталке. Одна за одной, одна за другой, одна за следующей…

Взгляд, лица, халаты, каталки. Обычные реплики невидимому врачу. Про гражданский брак, квартирный вопрос, про другие насущные проблемы,

структурированные серией портретов, прерванной ближе к финалу узи-изображением плода на экране монитора.

Черно-белая «Кровь» – еще одно персональное и гражданское состояние, уподобленное (мета)физике русской жизни в том же буквальном, без художественного «свиста» режиме. Жизни трагической. Людей бесшабашных. Жалких, неловких. Откуда-то силы берущих и кровь сдающих. Все-таки бизнес.

Руки, залитые спиртом, употребленные лица, изнуренные части тела. Обмороки, разговорчики про ипотеку и пенсию в три тыщи, на которые памперсы внукам не купить.

Трубки, по которым течет кровь, похожи на фабричные трубы, где производство еще имеет место, в то время как заводы закрыты, а шахты не работают. Эти пластиковые трубки вместе с тем есть образ артерий, из которых выкачана животворная влага, обессилевшая и без того изношенных людей. Недобитых их гражданским состоянием. Небольшие резервуары, исчисляемые ведрами («родина не похвалит нас?»), имеют наклейку: «Цельная кровь».

«Газик» движется к очередному неприспособленному пункту станции переливания крови. На улице митинг. Ритуальные лозунги о том, что «власть пьет кровь народа», «выкачивает нефть, в то время как американцы о своей нефти пекутся», звучат как бессмысленный фон, хоть по видимости беспощадный. Он не мешает производственному режиму «вампиров», кровососов – так зовут себя утомленные, ко всему привыкшие операционные сестрички, расслабляющиеся в гостинице после работы за водочкой. Протрезвев, они пугаются на пути к новому пункту в машине, выдыхая двусмысленную реплику: «А где у нас кровь?» И успокаиваются, уяснив, что она не вытекла, а «под ними», где «холоднее».

Найдя ценный груз, они ритуально гадают, привезут ли на сей раз в сданной крови СПИД, гепатит или туберкулез.

Импровизированные кабинки, где выкачивают у доноров кровь, отдых в гостинице «Металлург»… Эти сцены прорезаются кадрами анонимных операций, где сданная кровь спасла людям жизнь. И эпизодом родов, где, случается, без чужой крови не обойтись.

«Что ж я маленький не сдох, хотя мох», – скандирует сестричка, укладывая бомжеватого вида донора на пол, чтобы откачать из обморока.

Фильм Рудницкой не на пустом месте родился, о чем, возможно, она не догадывается. В 2011 году удивила на Роттердамском фестивале картина Чжан Мяояня «Черная кровь», не разрешенная к показу в Китае[1]. Тоже черно-белая, снимавшаяся в таких же нищих районах северного Китая, где сдача крови – условие не сдохнуть от голода. Герой, живущий с женой и дочкой, идет вдоль разваливающейся Великой стены, дожидается трактора, у которого собираются доноры. Чтобы сдать крови побольше, найден способ: накачаться водой. Чем больше ее выпьешь, тем больше получишь денег за черную кровь. За настоящую кровь, разведенную водой. Бизнес есть бизнес. Литры тут не измеряются, как в фильме Рудницкой, ведрами. Зато на вырученные деньги можно оплатить обучение дочери и поддержать существование семьи. Поглощение воды едва ли не до рвоты в фильме китайского режиссера превращается в ритуальное действие, формирующее жизненный – смертельный в конце концов – цикл безысходного сообщества. Однако надежда везде умирает последней. Герой организует частный бизнес: сдачу крови конвейерным способом. Очередь, не меньшая, чем в «Крови» Рудницкой, выстраивается теперь

1. См. статью А. Артюх «Кровь и вода». – «Искусство кино», 2011, № 7.

к китайцу-предпринимателю. И так же, как бывало в нашей «Крови», китайский «вампир» заражает жену СПИДом, а смерть уже рядом – не за Великой стеной.

Кровь, как и нефть, которая не случайно упомянута на митинге в фильме Рудницкой, рефлексируется в инсталляциях Андрея Молодкина. Они были показаны на многих европейских выставках, в том числе на Венецианской биеннале (2009).

Нефть в работах Молодкина течет, ровно так же, как кровь в картине Рудницкой, по трубам и присоединяется к контейнерам. Молодкин заполняет полые скульптуры Христа: одну – кровью, другую – нефтью. «Их содержимое бурлит и переливается всеми цветами радуги благодаря насосам, ритмически перекачивающим нефть/кровь из одного сосуда в другой, что создает (с помощью проекторов) монументальные и одновременно динамические образы на стене. ...По трубкам текла чеченская нефть – от демократии к фундаментализму и от фундаментализма к демократии. Казалось, будто они не могут существовать врозь и что фундаментализм – это топливная база западной демократии, тогда как демократия – прибавочная стоимость фундаментализма, его светлое или мрачное будущее»[2].

В одной из ирландских галерей Молодкин выставил работу «Католическая кровь», в которой использовал кровь, нефть и шариковую ручку, критикуя концепцию власти, а также перверсии, присущие обществу и государству. В инсталляции «Ника», показанной в Венеции, тоже была задействована кровь. Две статуэтки богини победы были заполнены кровью и нефтью, которые не только циркулировали каждая сама по себе, но и смешивались на видеопроекции, доходчиво навязывая мысль, что добыча нефти невозможна без крови.

Выбор Рудницкой черно-белого изображения определяет (с репликой про нефть за кадром) контрастность конкретного сюжета. Сочетание всеобщего разложения – раздолбанных дорог, машин, затопленных деревень, опухших или истощенных лиц и тел – и невозможного, казалось бы, благородства. Иногда вынужденного. Но чаще стихийного. Сочетание русской грубости и несентиментальной благодарности. Рудницкая уловила одновременно чудовищную и жизнеспособную нашу реальность. В этом – ключ к ее картине.

Беспросветка снимается тут ноздря в ноздрю с могучей живучестью тех, кто до обморока сдает кровь – доза в пол-литра стоит 850 рублей. И тех, кто эту кровь накапливает в контейнеры, резервуары, обмирая в нерабочее время от желания любви, романтической или хоть какой-то, лишь бы утеплить хмурые ночи, темные зимние утра.

Формально Рудницкая снимает роуд-муви про станцию переливания крови, курсирующую по питерской области, где нет работы, а людям не на что жить. Распад, всеобщую раздробь режиссер компенсирует единственной объединяющей артерией – кровеносной системой, требующей все новых вливаний. Точнее, все новых заборов, которые не только нуждой измеряются, но потоками любви. Они внятны тем, кому кровь доноров спасла во время операции жизнь.

Операционные сестры – старые и помоложе, веселые и участливые – едут с места на место, чтобы обслужить очередь желающих сдать свою дозу. Мотивация у всех одинакова: деньги нужны. Портреты доноров у окошка *с протянутой* для шприца рукой сжимают сердечные мышцы зрителей своей обыкновенностью и несравненным отпечатком здешних (назовем их

2. Агамов-Тупицын В. Круг общения. М., 2013, с. 121.

климатическими, а не только социальными) условий. Кадры этого фильма могли бы составить альбом лучших актуальных художников нашего времени, ибо отвечают авторской анонимности, а также незрелищным приметам здешней метафизической реальности.

Эту двойственность – кошмара и небезнадеги – Рудницкая фиксирует в решительных сочетаниях эпизодов. Вот сестрички выкачивают кровь, а вот одна из них сухо разъясняет, что пожилой тете (она тут же безмолвно присутствует) надо полгода ждать для получения справки «заслуженного донора». Вот сестрички после тяжелой работы выпивают в гостинице, а во время рабочей смены уверяют: «Мы деньги даем не за кровь, она безвозмездная, а на питание. Купи говядину...» Вот у девушки, пришедшей на пункт, требуют справку с реального места жительства, а не по прописке, и она печалится, что зря принесла справку о состоянии здоровья. Вот сестрички вспоминают туберкулезника, который, сволочь, сдал кровь, хотя знал, что нельзя. Вот сестра-очкарик, нашедшая на ночь кавалера, признается в страхе не попасть в вену – не нащупать эти вены у тех, кого жизнь забила до полусмерти. А вот обездоленный мужчина готов отлить кровь хоть за полцены. Но справки о состоянии здоровья у него нет. И есть ему совсем нечего. Не на что.

При этом Рудницкая не снимает только про то, как высасывают кровь жителей обескровленной страны. Ее «Кровь» – лишь отчасти про государство-вампира, жирующего на нефти, в которой просвечивается кровь неимущих, как в видеопроекциях Молодкина. Рудницкая не страшится квазибанальности, хотя, надо думать, сомневалась, врезать ли и все-таки правильно врезала в «Кровь» интервью очень разных типажей: парикмахера, недавней роженицы, корпулентной женщины, потерявшей половину крови своего организма, спокойно, с достоинством, без камлания говорящих, что, если б не чужая кровь, света им не видать. Теперь они – доноры.

Такая человечность не разжижает эту «Кровь». Рудницкая просто смотрит, видит и снимает с одной, другой и – с третьей стороны.

В финале праздник. Тридцатилетие этой станции переливания крови. Сестры сделали прически, макияж. Им вручают подарки, цветы. Веет советскими вкусами, запахом. Но фальши тут – ноль. А усталой радости – полно. Сестрички танцуют. И я вспоминаю старый альбом Бориса Михайлова «Танец», запечатлевший на ч/б карточках с оплывшими краями женские пары с начесом – и с щемящим, нерастраченным лиризмом, пробитым заглушенной тоской, что прервана на короткое время за пределы тех еще танцплощадок. Или передвижных станций переливания крови. ◆

Наталья Сиривля

ШУРА И ЕЕ БРАТЬЯ

ART DOC FEST

«Прощеный день»
Автор сценария, режиссер, оператор Дина Баринова
ООО «Мастерская Марины Разбежкиной»
Россия
2013

«Прощеный день», дебютный фильм Дины Бариновой, – вроде бы просто «доброе, светлое кино про людей с ограниченными возможностями».

Трое слепых от рождения. Сестра и два брата. Взрослые. Почти старики. В аннотации сказано, что после смерти родителей и старшего брата Шура (сестра) отказалась сдать Петю с Алешей в психушку и сама стала о них заботиться. Так они и прожили десять лет, а в 2013 году переехали в новый дом (или квартиру?).

Дело начинается в этой новой квартире. Свежие обои. Окно без занавесок, кушетка, кровать. Два лысых, точнее, обритых наголо сказочных «гоблина» (очень похожи, правда!) в отглаженных чистых рубашечках и черных трико топчутся, раскачиваясь, вращаясь, по свеженастеленному линолеуму. Один бормочет глухо и неразборчиво что-то вроде: «Баю-баюшки-баю». Однако, вслушавшись, разбираешь слова псалма: «Воздаяние рук моих, как жертва вечерняя»…

Железнодорожный переезд. Звонок. Грохочет синяя электричка. У переезда – нелепо укутанная фигурка с белой тростью. Резиновые сапоги с отражателями на голенищах, куртка, рюкзак, из-под куртки сверху и снизу торчит теплая, длинная пятнистая кофта с капюшоном. Так одевают детей на прогулку. Это – Шура. Она идет в магазин. Бредет по лужам посередине дороги. Осторожно, но, в общем-то, без опаски. Машины объедут, шлагбаум на переезде в нужный момент зазвонит…

В магазине случается небольшой инцидент. Шура не может найти кошелек. Роется в карманах, в авоське, в рюкзаке – нет. Толстая продавщица и сочувствующий дядька из очереди изо всех сил помогают, пока продавщица не ахает: «Шура! Он же вон у тебя – под бородой! Ты его подбородком держишь!» Ах, ох, смех облегчения! Шура от неловкости, что людям доставила неудобство, бросает: «Когда же уже закон примут, чтобы, кто родился слепой – сразу убивать. Чтоб не мучили ни себя, ни других!» Продавщица машет на нее: «Что ты, что ты!» Это единственный эпизод с намеком на драматизм. Все же прочее – сплошная идиллия.

Леша и Петя сидят друг против друга, едят. Сосредоточенно, неуклюже, но с аппетитом выскребают кашу до дна, вылизывают алюминиевые миски.

Шура на полу кухни ласково возится с щенками. С пятой попытки зажигает газовую плиту. Греет воду. Умывает над ванной одного брата. Там же пластмассовым станочком скоблит щеки второго. С удовольствием душится огуречным лосьоном, поливает на руки братикам – те растирают пахучий лосьон по улыбающимся гоблинским физиономиям. Потом все вместе слушают сказку про опасное Чудо-Юдо, проникшееся внезапной симпатией к бродячему Домовенку.

И уже в новом доме Шура в той же мягкой пятнистой кофте, в какой предпринимала путешествие в магазин, лежит на полу. Рядом с ней угадываются низ нового холодильника и новенькой стиральной машины. На спине у Шуры верхом сидит белая кошка. Шура смеется, но не сгоняет… Лежа, решает сама с собой: какую из закатанных банок открыть – с помидорами или с огурцами. Потом затягивает вполголоса: «Родительский дом, начало начал»…

В финале все втроем они топчутся-кружатся-молятся в комнате, повторяя: «День Господень свято чти, свято чти…»

В общем, понятно: формальная задача – дать нам увидеть невидимое, жизнь, протекающую в кромешной тьме и колеблемую лишь событиями слухово-вкусово-осязательно-обонятельного свойства. Занятно при этом, что события в привычном нам понимании (за исключением кошелька) остаются за кадром. Так, в фильме напрочь отсутствует переезд в новый дом – даже на уровне разговоров, рефлексий, нарушений привычного поведения. Кажется, для людей, живущих на ощупь, смена бытовой обстановки сродни геологической катастрофе. Тут – никаких следов. Переезд как факт упоминается только в финальном титре.

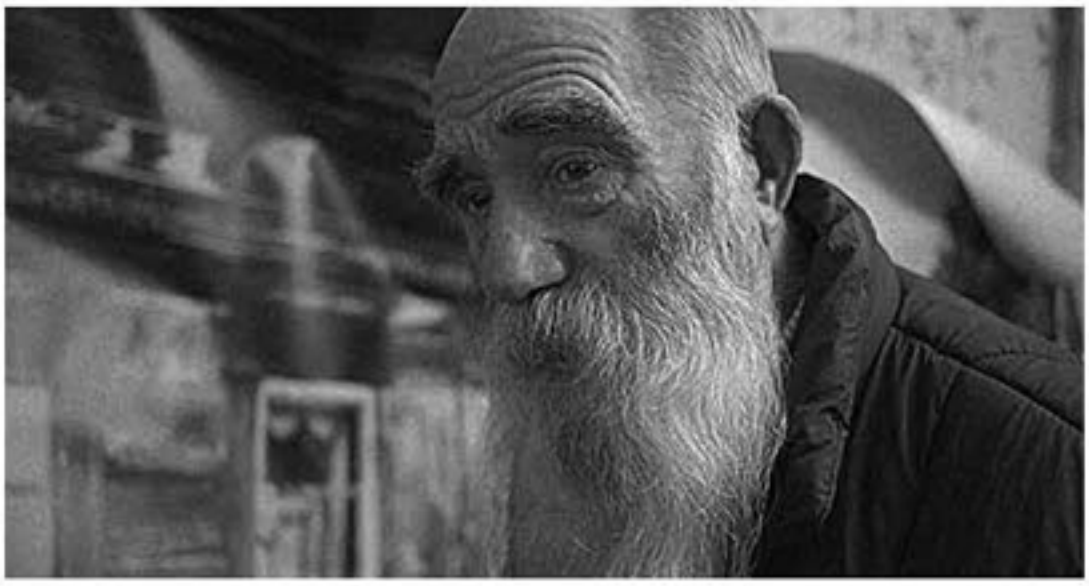
Так же где-то за кадром остаются все добрые люди, которые заботятся об этих слепых. Кто им гладит рубашки, закатывает помидоры, выбирает одежду с отражателями, следит за чистотой и парностью их носков? Кто помог Шуре с братьями перебраться в их новое жилье и обставил его современной кухонной техникой? Соседи, родственники, соцработники, волонтеры? Или, может, члены какой-нибудь христианской общины – судя по отсутствию в интерьере икон, явно протестантского толка?

Автор фильма все это намеренно (или не намеренно?) опускает, сообщая повествованию черты своего рода документальной сказки. Или (с учетом названия с его церковными коннотациями) миракля, сказания о чудесах. Собственно, сюжет – если тут можно нащупать сюжет – сводится к перманентному избавлению от опасности еще до того, как успеешь всерьез напугаться. Поезда и машины не давят, газ не взрывается, бритвы не режут, и даже радиосказка про Домовенка и Чудо-Юдо – про то же: что страшное на самом деле не страшно. Возникает ощущение, будто Шура с братьями живут хранимые какой-то неведомой и невидимой силой. Эпизоды их жизни до переезда и после монтируются с нарушением хронологии, так что кажется, будто перед нами один и тот же день, один и тот же дом… Не тот конкретный родительский дом с фанерными стенами, где они прозябали до переезда, а Родительский Дом в метафизическом смысле. Тот самый «надежный причал» из Шуриной песни, который они обрели очень простым, но практически недоступным для прочих смертных путем – простив Господу свою слепорожденность. И вся жизнь их теперь один, по-прежнему темный, но преисполненный детского доверия и неотменимой близости к Богу, длинный-длинный Прощеный день.

Этот метафизический сдвиг осуществлен в картине так ненавязчиво, незаметно и деликатно, что религиозная интерпретация возможна тут в числе десятка других. Глядя на Шуру и ее братьев, можно эстетствовать, любопытствовать, недоумевать, сочувствовать, умиляться… А можно испытать невольный холодок по спине и замирание сердца, как бывает при встрече с чудом. ✦

Илья Бобылев

ГЛУБИНА РЕЗКОСТИ



«Оптическая ось»
Автор сценария, режиссер
Марина Разбежкина
Операторы Денис Клеблеев, Ирина Уральская
ООО «Мастерская Марины Разбежкиной»
Россия
2013

Интерес к фамильным фотоальбомам – явление возрастное. Первое знакомство с содержимым старого сундука происходит еще в детстве, а вот реальная потребность – свидетельство уже определенной степени зрелости. Применимо это и к отечественному документализму. У него возникла необходимость сориентироваться в пространстве и времени, осмыслить свои истоки. «Оптическая ось» Марины Разбежкиной именно об этом.

Волшебные помощники

Повествовательную основу фильма составляют семь фотографий, выполненных на рубеже XIX–XX веков известным нижегородским фотографом Максимом Дмитриевым, который считается основоположником русского публицистического фоторепортажа. Его работы – первые шаги будущей социальной документалистики, расцветшей к середине XX века.

Места, запечатленные на фотографиях, сохранились, и для каждого изображенного сюжета найдено воплощение в дне сегодняшнем. Так возникают семь самостоятельных новелл, из которых и складывается единое действие.

Режиссерская стратегия Разбежкиной напоминает логику сказочного героя, который на подступах к непростой задаче, словно заводя тугую пружину, заручается поддержкой целого ряда волшебных помощников. Их роль берут на себя несколько композиционных приемов, организованных в три пары оппозиций.

Первая из них, фабульная, – это сама историческая амплитуда Разбежкина – Дмитриев. Использование встречных взглядов с двух временны́х полюсов создает мощное силовое поле, сопоставляя две версии реальности с эффективностью очной ставки. Выбранные фотографии, за исключением одного снимка, представляют собой многофигурные композиции. Их можно

считать выразительными групповыми портретами, своего рода репрезентацией конкретного социального слоя. Так что встреча «глаза в глаза» прошлого и настоящего здесь не фигура речи, а реальное пластическое решение.

Следующая оппозиция – главный трюк фильма. Тут все дело в том, как именно происходит взаимодействие фото- и киноизображения. Фотографии напечатаны на трехметровых постерах. Люди изображены на них в натуральную величину. Режиссер вводит эти громадные полотнища прямиком в кадр. Закономерно, что предкамерная реальность не выдерживает такой нагрузки, оборачиваясь сюрреалистическим перформансом. В кадре встречаются две конвенции документальности: с одной стороны, немая и плоская, но от этого отнюдь не менее убедительная классическая черно-белая фотография, с другой – претендующий на исключительное жизнеподобие цветной кинематограф.

Монтажно – и это третий композиционный ход – сопоставляются две манеры съемки, а по сути складывается «зрение фильма». Причем складывается оно по всем правилам важнейшего из чувств, как синтез взгляда издалека и взгляда, обшаривающего находящееся вблизи. Соответственно с одной стороны оказывается камера Ирины Уральской, дистанцированная, статичная, с фиксированной точкой зрения – залог продуманных композиций и выстроенного кадра. С другой – съемка Дениса Клеблеева, импровизационная, чуткая, тяготеющая к длинному кадру и компиляции нескольких точек зрения.

Композиция

Линейное развитие сюжета «возносит» доверчивого зрителя с социального дна в эмпирей райского блаженства на прочной финансовой основе. Открывается фильм новеллой о ночлежных домах и бездомных. Героини следующего сюжета – стриптизерши. Несколько более социально благонадежными выглядят работяги металлургического завода – герои третьей по счету истории. Картина мира была бы совсем безрадостной, не попадись на пути зрителя в четвертом сюжете дед-ложкарь – не просто последний представитель исчезнувшего промысла, но квинтэссенция народно-природной мудрости, трудолюбия и благочестия. Дальше дело определенно идет на лад. И вот с легким дуновением благородства в пятой новелле возникает тема сельских врачей. Дальше больше – появляется эталон возвышенного духа – община старообрядцев. Финал – седьмая новелла, рай на земле под расписными потолками городского банка, счастливый конец, одним словом. Немногие, правда, «долетели до середины Днепра» – в банке народу поменьше, чем в ночлежном доме, но к чему приводят труд и добродетель, ясно без слов.

Зрителю вряд ли стоит ограничиваться подобной сентенцией. Она всего лишь результат прилежного движения по сюжетному пунктиру. Качественно иная картина возникает, если посмотреть на фильм в целом, «единым полем зрения». Из семи новелл, составляющих фильм, шесть попарно противопоставлены. И образуют оппозиции наподобие половинок матрешки. В середине – непарная новелла, которая и выступает в роли самой маленькой и неделимой фигурки. Чтобы подобраться к ней, зритель последовательно проходит от «периферии» к «центру».

Рама

Пролог и эпилог фильма, обрамляющие основное экранное действие, объединены общей функцией – мемориальной. Фильм начинается с эпизода в нижегородском Музее фотографии, где члены съемочной группы разворачивают

напечатанный для фильма постер, который занимает чуть ли не всю площадь маленького музейного зала. Это репродукция одной из самых известных работ Дмитриева – «Кулачный бой у ночлежного дома Бутрова», своего рода визитная карточка автора. Но ни объяснений, ни комментариев не следует. В прологе фильма автор фотографий не называется, а о том, что они принадлежат Максиму Дмитриеву и картина посвящена его памяти, зритель узнает лишь в финале.

Такова позиция режиссера. Запечатленная реальность самодостаточна, любые пояснения излишни, авторство непринципиально. Установку на беспристрастный документ, на факт подтверждает и финал. В эпилоге зритель видит лишь стрекочущий плоттер, из которого медленно выходит огромная репродукция – пропуск, выданный Дмитриеву для посещения Всероссийской выставки. Изображение фотографа на нем, заверенное печатью канцелярии и губернаторской подписью, стремится с дактилоскопической объективностью удовлетворить единственному критерию – достоверности, сходства.

Сытый и голодный

Фильм открывает сюжет, посвященный бездомным. Отправной точкой для него служит фотография с толпой людей, ожидающих пуска на ночлег. Камера подхватывает тему, показывая современных бездомных перед сохранившимся зданием бывшего ночлежного дома Бутрова.

Первая новелла фильма противопоставляется финальной, где реконструкция сюжета вековой давности показывает зрителю успешных предпринимателей в сохранившихся дворцовых интерьерах городского банка. Такая оппозиция сразу задает социальный смысл: богатые – бедные.

Режиссер ставит акцент на людях. Камера буквально разглядывает каждую фотографию, переходя от лица к лицу. Сопоставление снимков привносит в них новые смыслы – значимым становится пространство действия. Двор ночлежки тесен, переполнен густой толпой. Сводчатый зал банка полон света и воздуха, относительно небольшое количество людей не мешает архитектуре состояться во всем своем величии.

Несмотря на огромную социальную дистанцию, современные герои обеих новелл с воодушевлением принимают правила игры, всматриваются в лица вековой давности, пытаясь увидеть в прошлом себя.

Постный и скоромный

Следующую пару историй образуют вторая и предпоследняя новеллы – танцовщицы стриптиза, прообразом которых выступают певицы варьете, и община старообрядцев. Если в предыдущей паре материальный достаток рассматривался как основа социального расслоения, то здесь доминантой для сравнения служит мораль. При этом, несмотря на остроту соотнесения, в ней нет ни тени скандальности или нравоучения. Что же касается выбора современных параллелей, то если община старообрядцев по сути своей реконструирована, то замена певиц стриптизершами – яркая интерпретация.

Группа старообрядцев запечатлена Дмитриевым на пороге молельной избы. В своей современной ипостаси сюжет воплощается довольно точно – священник в окружении немногочисленного прихода на ступенях своего храма. В то же время обращают на себя внимание некоторые существенные отличия. Групповой портрет вековой давности имеет прежде всего этнографический смысл. Дмитриева интересуют характеры, типажи, психологический и бытовой

планы. Автор подает веру опосредованно, значимыми оказываются выражения лиц, предметная среда, одежда. Не так – в дне сегодняшнем. У Разбежкиной материал куда более знаковый. Соответственно и действие включает в себя означающие веры со всем комплексом закрепленных за ними понятий – эпизоды церковной службы, работу звонаря на колокольне или художника, пишущего фреску.

Фотографию прихожане принимают очень тепло. Крестятся на нее, как на икону. Воспринимают себя и героев снимка в едином контексте. Разница лишь в том, что на фотографии добрую половину группы составляют дети, тогда как в современной действительности в основном немолодые женщины.

Действие самой фривольной новеллы разворачивается в интерьере и состоит из трех интервью. Танцовщицы рассматривают фотографии, словно смотрясь в зеркало. Помимо большого постера, который висит у них за спиной, в сюжете присутствуют несколько снимков формата почтовой открытки. Девушки комментируют прически, одежду, манеру держаться. В меру сил и возможностей откликаются на просьбу что-нибудь спеть. Много и с воодушевлением говорят о танцах. Одна из героинь даже показывает пластический этюд.

Вторая новелла на первый взгляд сильно выпадает «по крупности» из пластической логики фильма. Возможно, причина в том, что портрет певицы кабаре, в отличие от других работ Дмитриева, не претендует на какое-либо обобщение. Заказной снимок зауряден для своего времени и отношения к нарождающемуся социальному репортажу не имеет ровным счетом никакого. Конечно, певицы варьете, и уж тем более стриптизерши, выгодно контрастируют со старообрядцами, но это не единственное объяснение их присутствия.

Ситуация осложняется тем, что «Оптическая ось» начинается как парафраз «Фотоувеличения» Микеланджело Антониони, в чем убеждает появление оператора в качестве полноценного действующего лица. Оба фильма открывает сходный сюжет – в погоне за документальными кадрами и фотограф, и оператор посещают ночлежку. Этим эпизодом сходство не исчерпывается. В дальнейшем оба героя берутся за камеру уже в студии для съемки модели. У Антониони сцена чрезвычайно экспрессивна. Взаимоотношения действующих лиц доводят фотосессию до чувственного предела. У Разбежкиной сюжет не просто аналогичен, но подобен по своему пластическому рисунку. Если принять во внимание роль фотографии как инструмента осмысления реальности, о чем свидетельствуют оба фильма, то сходство между героями имеет вполне определенный смысл. Оператор, олицетворяющий молодое документальное кино, – приверженец динамичной съемки и предельно сокращенной дистанции, и в этом он родствен герою «Фотоувеличения», буквально растворяющемуся в той жизни, которую он стремится зафиксировать, так и не сумев выйти на дистанцию, необходимую для обобщения.

Другой почерк в кадрах Ирины Уральской: в них зритель одновременно может увидеть не только модель, фотографию, оператора за работой, но и картинку в видоискателе его камеры. Нельзя сказать, что эти стратегии полемизируют друг с другом, они скорее дополняют друг друга, и тем не менее иерархия их явлена достаточно определенно.

Сильный и умный

По мере приближения к сердцевине фильма острота социального контраста понижается, но смысловое поле не становится более однородным – возникает

хрестоматийная триада: пролетариат, крестьянство, интеллигенция. Последнюю оппозицию составляют новеллы о заводских рабочих и сельских врачах. Любопытно, что в фотографиях вековой давности социальный контраст гораздо более ощутим, чем в современном материале.

Сюжет, посвященный рабочим, разворачивается на Кулебакском металлургическом заводе. Именно там была сделана фотография, на которой толпа бородачей тянет по двору какой-то неподъемный заводской агрегат. Современная атмосфера завода передана несколькими короткими, но очень точными эпизодами. В дыму и в отсветах расплавленного металла гигантский пресс выштамповывает громадное кольцо – огненный бублик. Затем его стремительно уносит в глубину полутемных цехов юркий погрузчик. Вот беспредметная оптическая импровизация – вид прокатного стана из кабины словоохотливой крановщицы. Раскаленные светящиеся тяжи как живые сосредоточенно шмыгают взад-вперед сквозь стоящие на их пути станки. Каптерка. Партия в домино. Задушевный перекур.

За прошедшие сто лет завод претерпел ряд реконструкций, облик его изменился, и сегодня найти запечатленное на снимке место невозможно. К фотографии рабочие относятся с любопытством, но скептически. Откровенного разговора о людях даже не намечается, все «узнавание» сводится в лучшем случае к шутке, но вот сам завод вызывает неподдельный интерес. Сколько было печей, сколько труб, какая именно часть территории изображена на фотографии, что тащат рабочие? Неравнодушие объясняется очень просто: «Это же наш родной завод!»

Новелла о врачах начинается в кабине тряского «уазика», который пробирается по заснеженным проселочным дорогам. Рядовые будни сельской врачебной амбулатории ничем не отличаются от повседневности городской поликлиники – те же разъезды по вызовам и работа на приеме. Да и больные все те же – простуженные дети, старики. Сцены настолько типичны, что вызывают ощущение уже виденного. Дедок в ушанке щепетильно рассчитывается за копеечное лекарство. Пожилая женщина отказывается лечь на обследование, дескать, лучше на уколы похожу, а то в больницу ко мне дети-то и не доедут. Следящий за здоровьем бодрый общительный пенсионер обстоятельно закутывается перед выходом на улицу. Врачи – уютный коллектив немолодых женщин, типично иронизирующих над своим возрастом и комплекцией.

На фотографии, выбранной режиссером для сопоставления, все обстоит решительно по-другому. И дело тут в людях. Доктор Апраксин со своей санитарной бригадой из четырех женщин – безукоризненная по своей выразительности мизансцена. Герои снимка демонстрируют аристократизм подвижничества. Причем незаурядность типажей только усиливает образное воздействие группового портрета. В принципе, врачебный коллектив сельской амбулатории вполне расположен «узнать» себя в коллегах из XIX века, вот только отличий находится больше, чем совпадений. «Лица изменились, – говорят врачи, всматриваясь в изображение, – тут умные все, молодые, мужественные, уверенные».

Это самое полемичное сопоставление в фильме. Дело в том, что фотография санитарной бригады входит в цикл «Неурожайный 1891–1892 год в Нижегородской губернии». Одной из серьезных проблем этого периода была эпидемия тифа, борьба с ней велась главным образом средствами общественной медицины, которая на тот момент уже была зрелым социальным институтом, сложившимся во многом благодаря народничеству. Огромный

«Оптическая ось», режиссер Марина Разбежкина

общественный резонанс, поток интеллигентных добровольцев, хлынувший в деревню на волне политического пробуждения общества, способствовали утверждению прав женщин, в частности на медицинское образование и самостоятельную врачебную деятельность.

Фотографии Дмитриева отражают подобные процессы через образы конкретных людей, и портрет санитарной бригады – яркий тому пример. Основное содержание снимка – становление революционных идеологий, а профессия врача есть форма, в которую облечена гражданская позиция. Что же касается коллектива современной сельской амбулатории, то оснований для подобного разговора просто нет, сюжет их не дает. Возникает ощущение неувязки материала разных модальностей.

Живой не без промысла

Последняя история пары не имеет, ее герой Авдей Маслов – номинально ремесленник, а по сути своей художник. Сюжет, посвященный старому крестьянину-ложкарю, находится в самой сердцевине фильма и функционально представляет собой ту самую ось, относительно которой организована вся повествовательная форма. Особое положение новеллы легко объяснимо: это точка касания двух авторов – Разбежкиной и Дмитриева, и то, что оптическая ось, связующая фотографа и режиссера, проходит через фигуру художника, вполне естественно.

Особое положение новеллы сказывается и во взаимоотношении прошлого и настоящего. Фотография ложкарного производства в селе Деяново – это портрет промысла в его зените. Вся семья от мала до велика занята изготовлением ложек. Даже бабы пилят березу на заготовки. Промысел в надежных руках, и ни его будущее, ни будущее героев снимка не вызывает беспокойства. В современной же реальности зритель видит последнего ложкаря – абсолютно сказочного деда с седой бородой по пояс. Авдей Маслов не просто «уходящая натура», он воплощенная метафора – последняя часть того целого, которое ушло безвозвратно.

Завороженный зритель не просто наблюдает за изготовлением ложки в реальном времени, а оказывается свидетелем того, как хроникальная фиксация ремесленного процесса превращается в метафору художественного метода. ✦

Дарья Хлесткина:

«В СОЗДАНИИ ЛИМУЗИНА ВАЖНЫ ЭМОЦИИ»

Беседу ведет Евгений Майзель

«Последний лимузин»
Автор сценария, режиссер Дарья Хлесткина
Операторы Анна Дашина, Евгений Курбатов
ООО «Мастерская Марины Разбежкиной»
Россия
2013

На прошедшем в декабре «Артдокфесте» лучшим полнометражным фильмом и лауреатом премии «Лавровая ветвь» в номинации «Лучший кинофильм» был признан «Последний лимузин» Дарьи Хлесткиной — о том, как специальный цех легендарного ЗИЛа получает от Минобороны заказ на создание трех кабриолетов ручной работы — специально к военному параду в День Победы.

Евгений Майзель. Я слышал, что работа над картиной продолжалась около трех лет.

Дарья Хлесткина. Да, в целом она заняла три с лишним года. Съемки начались весной 2010 года, закончились в ноябре 2012-го. Причем первые три месяца они были очень интенсивными, почти в ежедневном режиме, и в самом начале шли параллельно с подготовительным периодом. Пока мы снимали и знакомились с новыми людьми и новыми ситуациями, становилось все более понятно, за кем надо продолжать следовать с камерой, кто герой этого кино, а кто – какого-то другого или не герой документального кино вообще.

Евгений Майзель. Но вы ведь не ездили все эти три года туда каждый день, как на работу?

Дарья Хлесткина. Постепенно съемки становились точечными и соответственно редкими. Между съемками финальной сцены

(сожжение архивов работниками литейного цеха) и предшествующим ему съемочным днем прошло более полугода. После ноября 2012-го начался долгий отсмотр материала и монтаж. В каком-то смысле я на этом фильме училась делать кино. Не знаю, у кого как, а у меня именно отбор материала занял много физического времени. Непосредственно же монтаж был хоть и тернист, но не так уж долог.

Евгений Майзель. Сколько у вас было операторов?

Дарья Хлесткина. Снимала я с двумя операторами, но не одновременно, а по очереди. Съемки начались с выпускницей ВГИКа Анной Дашиной. Мы с ней познакомились на показе фильма «Когда Луна в Близнецах» – это мой диплом в мастерской Марины Разбежкиной. Я искала оператора, а Аня – проект, и все совпало. К семи-восьми утра именно в ежедневном режиме мы приходили с ней на ЗИЛ. Кажется, Ане это давалось легче, чем мне. Моя сонная физиономия не раз веселила моих героев. Спустя три месяца Аня не смогла больше работать – ждала ребенка. И после некоторых моих метаний и мучений – ведь «правильного» оператора найти отнюдь не просто, и даже с «правильными» получается не сразу – на картине появился Женя Курбатов. Давно уже работавший оператором в основном для западного телевидения, в то время он учился в мастерской Марины Разбежкиной. Марина нас свела, и фильм мы завершали вместе с Женей, в течение полутора лет наведываясь на ЗИЛ. Таким образом, на съемках нас все время было только двое – я и один оператор.

Евгений Майзель. Примечательно, что в картине удалось представить всех участников производственного процесса, а это люди не только разных профессий, возраста и национальностей, но и разного социального происхождения. Сложилась богатая галерея образов. Как зиловцы реагировали на то, что попадают в фокус объектива? Многие ли отказывались? Приходилось ли идти на хитрость?

Дарья Хлесткина. Фильм был задуман как коллективный портрет – через ЗИЛ и его работников показать что-то большее, чем собственно завод. Там должны были быть совсем разные люди – из советского прошлого, из московского настоящего, разные типажи и т.п. Реагировали все нормально и скорее даже с энтузиазмом. Никто не отказывался – разве что иногда некоторые из иностранных работников напрягались. Самые смелые спрашивали, зачем мы их снимаем. И правильно делали. Это бесправные люди, которые здесь в основном воспринимаются как безликая масса. Среди главных героев нет гастарбайтера, но есть «факт гастарбайтера» как образ. Обычно после моих объяснений все было нормально. Только один раз люди попросили их не снимать, хотя были готовы общаться без камеры.

Никаких особых хитростей, чтобы соблазнить людей на съемку, я не припомню. Может быть, все дело в личном внимании. Мне было очень любопытно все, что там происходит, кто что и зачем делает. Обычно люди хорошо реагируют на искренний интерес к себе.

Евгений Майзель. Сосредоточенность на работе большого предприятия и основательность, с которой вы фиксируете сложность производственного процесса, заставляют вспомнить работы классика американской документалистики Фредерика Уайзмена, хотя подход и намерения Уайзмена существенно иные. Вам говорит что-нибудь это имя?

Дарья Хлесткина. Производственный процесс меня завораживал. Я имею в виду прежде всего литейку. В создании лимузина важны эмоции героев – сроки, нервы, какие-то человеческие отношения между людьми, их быт на фоне пафосной задачи и т.п. А вот литейный процесс красив сам по себе. Но не только это. Лимузин – это элита, белое производство, высококлассные спецы. Этот цех, по сути, функционирует, как ателье. А вот процессы в литейке – полная ему противоположность: они архаичны, это настоящий «завод-завод». И тяжелая работа, на взгляд со стороны – даже адская. Одна из главных героинь нашего фильма Нина этим живет, и на таких, как она, там все держится. И еще на таких, как Андрей – печальный начальник литейного цеха № 2. И его коллега – дедушка в очках, технолог, который все время сидит с ним рядом и молчит. Через несколько месяцев после того, как цех закрыли, он умер. Ничто больше не держало.

Имя Уайзмена мне, конечно, знакомо. Хотя можно сказать, что в итоге только имя – знаменитых его старых фильмов, таких как Titicut Follies (1967), и еще про школу, больницу и других я не видела. В свое время искала и не смогла найти. Видела только один из последних, про балет[1].

Евгений Майзель. Есть ли для вас авторитеты в режиссуре, кроме, конечно, непосредственного вашего педагога Марины Разбежкиной?

Дарья Хлесткина. Авторитетов нет. В том только смысле, что это слово не из моего лексикона. Есть много режиссеров, за новыми фильмами которых стараюсь следить, и много фильмов, документальных и игровых, которые мне нравятся. Правда, в последний год, к сожалению, очень мало смотрела кино. Из последних Кешиш понравился, я и «Кус-кус и барабульку» тоже недавно посмотрела почти в стык с «Жизнью Адель». «Малхолланд драйв» Линча – один из немногих фильмов, который я несколько раз пересматривала. Вообще-то я не люблю пересматривать. И еще «Сын» Дарденнов в этом списке – из-за работы камеры. Произвел впечатление «Сити 24» Цзя Чжанкэ, показывающий, насколько кинематографичными могут быть интервью. Мне его Марина Разбежкина дала посмотреть, когда я уже вовсю работала над «Лимузином». Из российских режиссеров мой «самый» – это, наверное, Балабанов. Из документальных сильное впечатление в свое время произвела «Мать» Костомарова. Прямо такое сильное, что еще больше захотелось снимать кино.

Евгений Майзель. Подозреваю, что у вас осталось много материала, который пришлось с сожалением выкинуть?

Дарья Хлесткина. Примерно часов сто двадцать. Он в гигабайтах с разных камер, поэтому точно я не считала. Две классные сцены – из моих любимых – не вошли в фильм. Когда я поняла, что они никак не встают, было жалко и еще более удивительно: как же так, любимые же! Сейчас уже не жалко. Они уводили историю в сторону, значит, им не зря не нашлось в ней места. Но я все равно рада, что эти сцены сняты.

Евгений Майзель. Что за сцены?

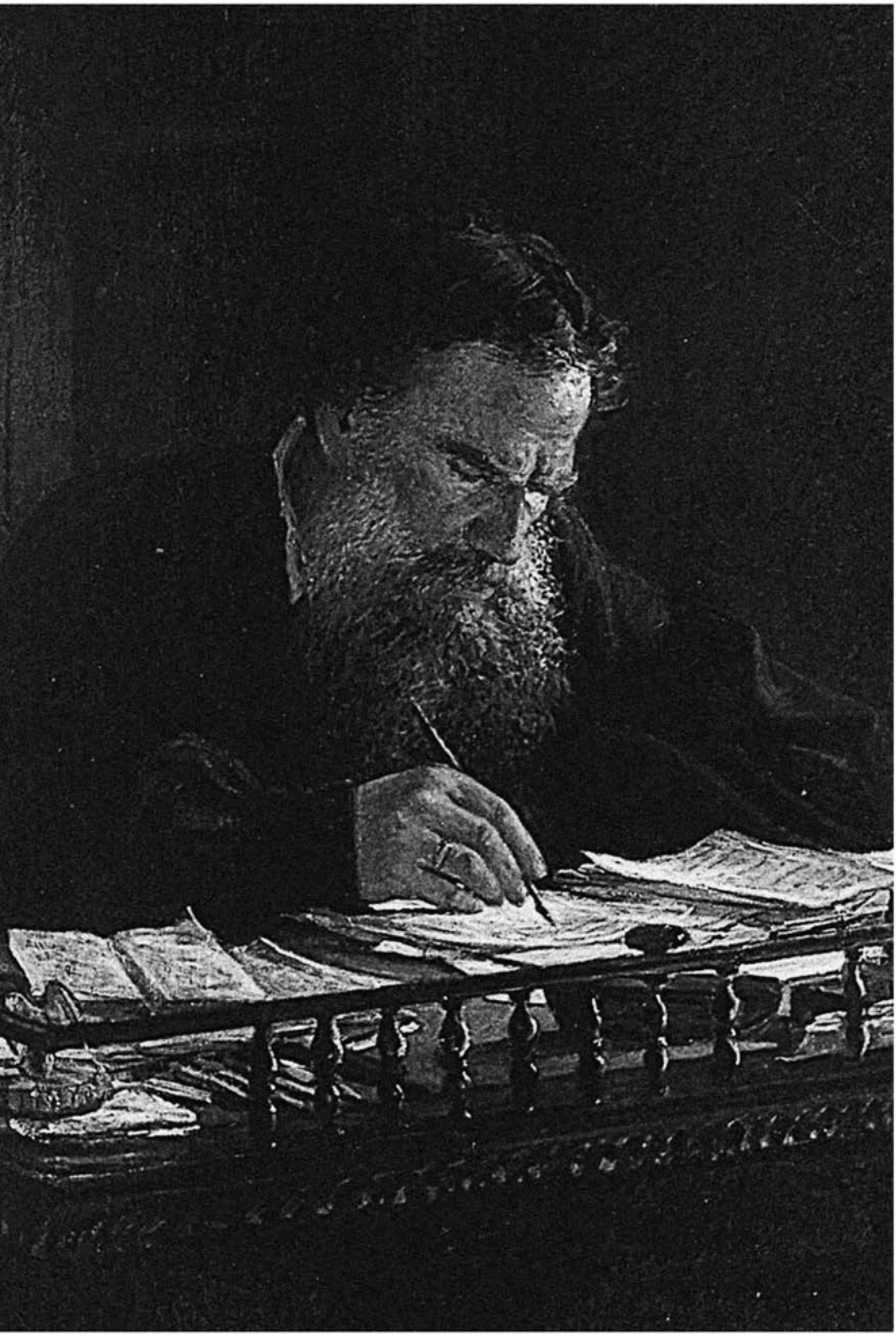
Дарья Хлесткина. Одна – парад Победы на территории завода имени Лихачева 6 мая 2010 года. Они отметили День Победы с размахом, пришли ветераны войны и труда – бывшие зиловцы. Старики прошлись колонной. На главной аллее был парад зиловской техники начиная с первой модели АМО 1920-х годов и заканчивая тем самым новым зиловским кабриолетом, который так и не попал на Красную площадь. Кульминация. Описание этой сцены,

1. «Танец. Балет Парижской оперы» – La Danse. Le Ballet de l'Opera de Paris (2009).

Дарья Хлесткина

возможно, звучит пафосно, на самом деле она совсем не такая, а, наоборот, щемящая. Но не вышло ее поставить, слишком много путаницы это внесло бы в развитие сюжета.

Другой эпизод – по-кафкиански абсурдный, драматический и вместе с тем смешной. Для меня он был как бы квинтэссенцией всего фильма. Но он тоже не вошел, так как стал слишком side story. Описывать его долго, но суть была в том, что лимузиновому цеху заказали сделать звезду на Поклонную гору, для Могилы Неизвестного солдата. Они сделали. Это предыстория. А в самом эпизоде главному герою Михаилу Саттарову звонят из мэрии и говорят, что звезду с Поклонной горы украли. Просят проверить, не брал ли он. Хотя зачем она ему сдалась? Они же ее делали. А Саттарова меж тем больше всего волнует, цело ли ограждение этого постамента – 50 столбиков и цепочек, – так как их он брал под расписку в Кремле. За них отвечает, а звезду, если надо, они еще одну сделают. Этот фееричный телефонный разговор мы сняли. Звезду, кстати, потом нашли, ее просто «Мосгаз» на профилактику забрал. ✦



КОММЕНТАРИИ

МИФОЛОГИИ

Ольга Андреева

Я МОЛЧУ

Кто такой автор? Нет, я не про то, что написано в Литературной энциклопедии. Да-да, создатель, повествователь, организатор, нарратор. Все это – техника. Я пытаюсь понять, чем автор отличается от обычного человека, который каждый день тоже что-то кому-то рассказывает, вполне осуществляя те самые функции, которые возлагает на автора Литературная энциклопедия. Я, как Лестрейд у Конан Дойла, пытаюсь разыскать не болтливого обывателя, но Автора. Мне нужен Мориарти литературного мира, который ставит слова и мысли именно в таком порядке, в каком они становятся могущественными. Мне нужны улики или хотя бы словесный портрет.

Толстой в «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» предлагал искать автора так: «...В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, – мы ищем и видим только душу самого художника». Вот улика номер один – автор должен отличаться от всех людей, которых я знаю. Не то чтобы у него волосы были покрашены в зеленый цвет, он отличается чем-то таким принципиально важным, что мне с ним интересно и нескучно. Сохраняя человеческую природу моих современников, он к этой природе добавляет нечто новое, уже предчувствованное мною, но еще недооформленное, невыраженное. Это-то недооформленное, недовыраженное в устах автора вдруг оказывается узнанным, услышанным и для читателя потрясательным – черт возьми, так вот оно как! Разумеется, это недооформленное должно быть оформлено, причем так убедительно, что по-другому и быть не может.

Еще один признак автора разглядел Гёте. В разговоре с Эккерманом он как-то обмолвился о том, что настоящим автором можно считать только того, кто научился изображать индивидуальное. Гёте имел в виду все мгновенные

←
Николай Ге. «Портрет Льва Толстого». 1884

неповторимости бытия, которые исчезают, стоит вам отвернуться. И уже навсегда. Выражение лица, цвет неба, звук, донесшийся с улицы, вообще все то «лица необщее выраженье», большая мастерица на которое была Сэй Сёнагон в своих «Записках у изголовья». В подлинном искусстве, полагал Гёте, интересны не общие рассуждения об умном, а неповторимое рождение мира на глазах читателя. Из ничего. Небезызвестный «сор» бытия составляет суть авторского почерка. Именно этот сор, увиденный именно этими глазами, именно с этой точки зрения, именно в этот момент и создающий именно эту картину мира.

Деталь, точная пронзительная метафора, ритм, звук – вот что важно. Избирая путь по направлению «остановись, мгновенье!», автор превращается в образец бесстрашия. Только ныряя в детали и подводную тайную жизнь языка, автор оказывается наедине с бытием, до него никогда не бывшим. Этот мир свободен от любой предсказуемости, это чистое «я» непосредственного взгляда, уязвимое для любого опровержения и читательского возмущения. Это чистое «я» апеллирует к человеческой природе – сомнительной в части любых декларативных нравственных установок и в то же время утверждающей собственную природу – божественную по определению.

Автор не обязан учить и быть выразителем партийных позиций. Автор вообще не говорит ничего, что можно было бы поместить в учебник по современной этике. Автор наглядно демонстрирует механизм смыслопорождения, работающий при любом столкновении с реальностью – здесь и сейчас. Автору некуда спрятаться. Он живет сам и заставляет жить читателя. В процессе этой жизни читатель будет возмущаться и ненавидеть, влюбляться и сомневаться. Согласие или несогласие с автором – суть игры, в которой автор и читатель фактически равны. В любом случае Автор – это акт бесстрашия. Свобода от любого вида партийности, общих мест и рассуждений всякого рода. То, что хорошо для публицистики, убийственно для литературы.

Из всего вышесказанного Шерлок Холмс смог бы набросать для меня, Лестрейда, беглый портрет подозреваемого. Автор – это такой человек, чье главное отличие от других в невероятном и совершенно естественном бесстрашии и полной, органической независимости от мнения других. Он не может погрешить против достоверности воспринимаемой им реальности – хоть разбейся. Интонация и выражение лица значат для него больше, чем любое общественное знание. Он живет инстинктом, а не народной мудростью. Он движется сквозь мир на ощупь, через некое внятное только ему «холодно-горячо». Холмс сказал. И вот теперь я, Лестрейд, отправляюсь в книжный магазин и начинаю искать Автора.

Надо сказать, что сыщик из меня плохой, как, собственно, и предполагал Конан Дойл. Много лет подряд меня угнетает мысль о тяжелом невежестве в области современной российской литературы. Если пробежать глазами разделы литературной критики, все эти «Книжные полки» и «Что читать», можно начислить множество имен современных авторов, которые с точки зрения издателя ведут себя вполне плодотворно: пишут, издаются, выдвигаются в лонг- и шорт-листы престижных премий и даже их получают. Много лет подряд я периодически стыжу себя, обвиняю в предвзятости и снобизме, счастливо каюсь и иду в книжный магазин – знакомиться. Полки заставлены лауреатами. «Букер», «Большая книга», «Национальный бестселлер». Я открываю первую страницу какого-нибудь премированного тома и начинаю читать.

Первая страница, первый абзац и первое предложение – это для книги всё. В эту минуту решается судьба книги и ее автора. Законы словесности таковы, что филологической грамотности от читателя в этот исторический момент совершенно не требуется. От него вообще ничего не требуется. Контакт с книгой совершенно слепой. Ни сюжета, ни героя, ни острых характеров и положений в первой фразе, как правило, нет как нет. Это просто фраза, начисто вырванная из контекста. Единственный аргумент, которым располагает в данном случае автор, – это язык. Больше у автора ничего нет. То есть автор, как девушка на смотринах, должен просто открыть рот и что-то сказать. В первой фразе будет все, что жениху надо знать о предполагаемой невесте. Читатель в этот момент ловит «химию» языка, реагирует не на смысл, а на магию ритма и звука. Идет поиск той самой любви к индивидуальному и неповторимо бесстрашного. Эффект равносилен падению в бездну. Упал читатель – автор победил. Если просто споткнулся – автор идет получать свои премии без читателя. Пространство авторской языковой рефлексии в этот момент должно сработать, как ловушка, а может и не сработать.

Первая страница, первый абзац и первое предложение – это для книги всё. В эту минуту решается судьба книги и ее автора.

«Сановитый, жирный Бык Маллиган возник из лестничного проема, неся в руках чашку с пеной, на которой накрест лежали зеркальце и бритва. Желтый халат его, враспояску, слегка вздымался за ним на мягком утреннем ветерке.

Он поднял чашку перед собою и возгласил:

– Introibo ad altare Dei.

Остановясь, он вгляделся вниз, в сумрак винтовой лестницы, и грубо крикнул:

– Выходи, Клинк! Выходи, иезуит несчастный!»

Таково начало «Улисса». Реальность, упиханная в три первые строки, потрясательно неожиданна и загадочно прекрасна. Что это? Как это? И что тут такое с ритмом, отчего все это танцует? И, главное, что будет дальше? «Неотменимая реальность зримого», пойманная за хвост Джойсом, торжествует над любой предзаданной концепцией. Охо-хо! – говорит невежественный Лестрейд и вызывает подкрепление – Автор найден.

Увы, это не та полка. Лестрейду надо взять себя в руки и пойти в раздел современной отечественной прозы. А там… «В подавляющем большинстве случаев, – пишет Дмитрий Быков в статье «Не касается», – первый абзац будет многословно и банально описывать декорацию – погоду, интерьер, – либо в нем будет содержаться брезгливый монолог героя, обреченного тащиться в такую погоду в такой интерьер; в финале почти наверняка будет риторический вопрос либо до боли унылая сентенция, в которой нет ни новизны, ни хотя бы ложной многозначительности». В общем, я ухожу из книжного магазина без автора и без книжки. Лежащие на книжных полках «букеры» и «нацбесты» авторов как-то не содержат.

Получается странный парадокс: «нацбесты» есть, а авторов нет. Почему? Объяснить это пытались множество раз, но все попытки разгадать эту тайну не кажутся мне убедительными. Попробуем предпринять попытку номер сто двадцать один, заранее предупреждая, что и она тоже не будет исчерпывающей.

Во-первых, нам не на что опереться. Традиция российской критики приписывать российской литературе идею служения оказалась исключительно

живуча. Идея жива, тогда как рок-н-ролл… Все новое должно прорасти на старом, но прорастать неоткуда. Опыт литературоведения последних лет двухсот, тот самый, который предполагал служение и вождение за собой народов, на каждом своем историческом шагу сталкивался с яростным сопротивлением авторов. Тогда как Рылеев с Бестужевым отчаянно призывали Пушкина отказаться от мелкого светского бытописательства «Онегина» и перейти к теме свободы, Пушкин, не желая ссориться, настаивал на том, что на «Онегина» надо смотреть «не с той точки». Проект Гоголя по написанию Библии русской жизни в трех томах торжественно провалился еще во второй четверти XIX века, приведя автора почти к безумию, а человека к смерти. Попытки читателей отредактировать «Войну и мир», якобы перегруженную французским и философией, привели к тому, что из эпопеи получился средней руки семейный романчик, – Толстой плюнул и с тех пор читателей не слушал. Даже послушное советское литературоведение, требовавшее идей и торжества соцценностей, сталкивалось с глухим сопротивлением и от этого только выигрывало.

Призвав самих себя к свободе, мы поставили себя в положение моральной невозможности сопротивления.

Авторы, создававшие литературу, всегда занимались не тем, к чему их призывали. Похоже, что мы оказались в ситуации, для российской литературы исторически уникальной. Призвав самих себя к свободе, мы поставили себя в положение моральной невозможности сопротивления. Эта историческая двусмысленность породила не Автора, а множащийся на глазах набор банальностей. Опыт советского литературоведения давно отошел в прошлое, но мы по-прежнему ищем идею, которую можно было бы поднять на щит и написать на знаменах. Освободившись от идеи, навязанной сверху, мы с завидным задором начали порождать их самостоятельно – и сколько! Игра под названием «комсомольское собрание: версия-2000» стремительно становится категорическим императивом времени. Морально-нравственный кодекс, декларируемый соцсетями, вообще куда как строже и неподкупнее, чем любое комсомольское собрание былых времен. Тогда хотя бы все понимали, что играют по двойным стандартам. Сейчас стандарты вполне однозначны, хоть и безумно многогранны.

Общественное мнение, вооруженное правом голоса, – великая сила. Горе тому, кто против вступления Украины в ЕС, не любит Пелевина, не считает любовь к котикам главным выражением гуманизма, не проливает слез над сиротами. Фейсбук следит за такими вещами строго. Это смешно и глупо, и лучшая часть общества давно раскусила фейсбучный фокус, но легче от этого не становится.

Пытаясь выйти из плена современного комсомольского идеологического всезнания, мы сваливаемся в еще один национальный комплекс – тоску по мировой культуре. Это то самое, о чем говорили и Мандельштам, и Бродский. Прийти туда, в эти венецианские зимы и гулкие Айя-Софии, открывать медным ключом старые дубовые двери, шелестеть осенними листьями Тюильри – и раствориться в том самом бытии, бесшумно, печально. Эта мировая печаль оказывается ловушкой номер два. Блестящие отечественные интеллектуалы, презирающие окружающий культурный детский сад, отличные критики времени, приступая к собственным художественным штудиям, оказываются буквально растворены в общечеловеческой культурной мудрости.

В результате процесс отечественного писания, похоже, начинается не с поиска собственного голоса и внутреннего слуха, внимающего «неотменимой реальности зримого», а с поиска той культурно-идеологической ширмы, за которую он будет прятаться. Будет ли это христианство, офисный треп, демократические бредни или что-то еще – уже не важно. Читатель увидит ширму, но не Автора. Мы переживаем момент странного личностного бессилия. Культура, во всем ее неотразимом величии оказывается лучше, умнее, сильнее – и мы покорно склоняем выю. Но ведь искусство начинается там, где культура кончается. А Автор начинается там, где все другие голоса молчат. Мы же как будто не можем избавиться от белого шума навязчивых долженствований. Партийность, с которой мы так долго боролись, оказалась вшита в нашу природу, незаметно для себя за годы борьбы мы мутировали как культурный вид.

Вроде бы все это – следствие нашей социальной ситуации: между небом и землей. «Когда же что-нибудь начнется», – говаривали герои Платонова в начале 30-х годов прошлого века. С тех пор если что и началось, то только другое тысячелетие. Но, если быть до конца честными, это не оправдание. Зависание между временами никого никогда не останавливало. Общеизвестный факт – самые достопримечательные литературные прорывы последнего двадцатилетия начинались как раз на окраинах европейской цивилизации, как раз там, где социальная ситуация в высшей степени не определена. Все времена в России, да и в мире, всегда воспринимались как переходные. Более того, короткие промежутки стабильности и собирания камней чаще всего оказывались творчески неплодотворны и завершались новым раскачиванием лодки.

Вопрос о потере авторского «я» скорее не социальный, а психолингвистический. Переживая устойчивый социальный хаос, мы утратили одно из главных писательских орудий – язык. Мы перестали понимать и воспроизводить собственно языковые последовательности – грамматические, синтаксические и, главное, семантические. Наши словари перестают работать на глазах. Язык настолько переполнен разнородными и взаимно несовместимыми смыслами, что каждый акт говорения стал приводить к непредсказуемому результату. Точно Алиса в Зазеркалье, мы имеем в виду одно, но транслируем другое – до прямой противоположности.

У крайне современного сейчас Тацита есть замечательный проход, где он рассказывает о манере Тиберия произносить речи в Сенате. Тацит особо отмечает его обычный способ говорить так, чтобы не быть понятым. Сенаторы же, «которые больше всего боялись показать, что они его поняли», в ответ просто рассыпались в восхвалениях величия. В результате ускользающий смысл мог в любой момент быть пересмотрен. Страх диктовал специфическую полисемию. Современный русский, судя по результатам «Слова года», устроен подобным же образом. Сказать «вот как-то так» нам гораздо легче, чем объяснить собственно как. Страх социальный, продублированный страхом языковым, приводит к параличу языковой воли, а значит, и воли авторского «я», а значит, к молчанию. Это что-то вроде искупления грехов, особого рода епитимьи, наложенной на нас культурой. Именно это молчание, то самое, которое когда-то, по версии Тарковского, наложил на себя Андрей Рублев, может быть продуктивно по отношению к Автору. Настоящий, реальный Автор сейчас молчит – так велят ему язык и та «неотменимая реальность зримого», которая должна предшествовать говорению. Дай бог, чтобы это молчание привело нас к тому же, к чему оно привело Рублева. ✦

АКТУАЛЬНОЕ КИНО: ПРЕДЕЛЫ ДОПУСТИМОГО

«Круглый стол» «ИК» и «Артдокфеста»

В дискуссии принимают участие: режиссеры Виталий Манский, Марина Разбежкина, Светлана Быченко, Филип Ремунда (Чехия), продюсер Симона Бауман (Германия), критик Виктория Белопольская, культуролог Кирилл Разлогов. Модераторы — Даниил Дондурей и Нина Зархи.

Даниил Дондурей. Все виды российского кино, на мой взгляд, успешно уклоняются от серьезной рефлексии по поводу реальности. В первую очередь это относится к телевизионному кино. Последние социологические исследования говорят о том, что наши зрители не отличают не только сериалы от игровых фильмов, но теперь и телефильмы, ситкомы и даже скетчкомы вроде «Шести кадров» воспринимают в качестве полноценного кино. Такие «киноматериалы» составляют 57 процентов российского эфира на одиннадцати федеральных каналах и в федеральных сетях. Сюда входит еще анимация и собственное производство пяти-шести видов телевизионной продукции, все российское игровое кино – как коммерческое, так и авторское. И еще несуществующие фильмы, которые снимаются как бы не для публичного показа. Все эти изготовленные в нашей стране произведения более или менее уклоняются от того, чтобы разобраться с непридуманными проблемами нашей жизни.

Я заметил, что на «Артдокфесте» нет прокатчиков, демонстраторов. Покупателей документального кино здесь вообще нет. Оно враждебно для официального российского смыслового поля. Программа фестиваля – по-настоящему свободная зона, где презентируются сами критерии разрешенного, допустимого. Здесь много политических фильмов. Их даже представить себе нельзя на каком-то отечественном канале.

Вопросов множество. Что происходит с неигровым российским кинематографом в тех немногих местах, где оно еще жизнеспособно и может позволить себе осмыслять реальность, отвечать на какие-то вызовы времени? Есть ведь такие вызовы, связанные с состоянием морали, с конкуренцией всех

←
«Артдокфест»-2013. Кинотеатр «Художественный»

со всеми внутри отечества и с Западом. Что кинематограф говорит о таких вещах, как терпимость, ксенофобия, недоверие, чувство несправедливости? Авторы, продюсеры не могут себе позволить высказываться об этом или не умеют это делать? Как сегодня осуществляется самоцензура, как функционируют элементы социального, политического заказа, экономического контроля? Кто цензоры? А если их нет, то кто формирует контент в смысле свободы высказывания, эстетики, языка?

Мы хотели бы этой дискуссией попытаться зафиксировать в нашем журнале первые подходы к длинному перечню этих вопросов.

Нина Зархи. Сегодня, как это уже очевидно всем и признано всеми, границы между игровым и неигровым подвижны. Нет табуированного пространства на больших фестивалях игрового кино. И картины Виталия Манского, и фильм Джанфранко Рози, и прежние картины Ульриха Зайдля или Майкла Мура идут на больших мировых смотрах наравне с игровыми. Какие – в связи с отменой перегородок – внутренние изменения чувствуют теперь документалисты? Их искусство уже легитимно включено в единый контент, в общую поэтику, выступает на одной территории с мировым кино.

Я вижу эти вещи – самоограничения или, наоборот, какой-то тщательно фиксируемой свободы, которая воспринимается как усилие художника над собой. Для того чтобы приблизиться к игровому, а следовательно, чтобы встроиться в мировой кинематограф, не различаемый на документальное и игровое. Типы нарратива, сквозные персонажи, все-таки какая-то игра с публикой, немного другая, чем в привычном документальном кино. Здесь тоже существуют какие-то ограничения для художников, которые вообще-то изначально читаются как полная свобода.

Теперь нет рамок документального кино. Мне кажется, эта амбивалентная и антиномичная во многом ситуация очень продуктивна. Интересно, чем она конкретно оборачивается для практиков?

Виталий Манский. Я не рассматривал тему дискуссии «Актуальное кино: пределы допустимого» в координатах, предложенных Ниной: игровое – неигровое. Скорее в контексте допустимости широты тем, появления каких-то табуированных элементов, таких как смерть, рождение. Что является материалом для кино – любовь, в конце концов. В игровом кино совершенно нормальна постельная сцена, а в документальном она вызывает большое количество этических проблем... Вот это меня волнует в качестве пределов формы.

С другой стороны, все же есть актуальное кино как таковое. Составляя программы «Артдокфеста», мы с Викторией Белопольской смотрим, пожалуй, все, что производится в России. Заметили, что кинематограф уходит из зоны актуальности. Каждый под своим предлогом. Но в целом такого кино становится значительно меньше. Достаточно сказать, что Олимпиада, катком прокатившаяся по стране, как будто готовится где-то на Луне, в Нагано, но не у нас в Сочи. Единственная картина, которая была сопряжена с этим большим сюжетом, – это шестиминутная зарисовка о судьбе женщины, по дому которой прошла трасса. К тому же это мать автора. Вопрос не столько к документалистам, сколько к нашему обществу. Когда в Бразилии были обнародованы бюджеты, выделяемые на проведение чемпионата мира по футболу, там начались народные волнения. Люди реально вышли на улицы, встал вопрос о смене правительства. А наша Олимпиада, как вы все знаете, в несколько раз дороже всех предыдущих.

Сейчас на площадке журнала «Искусство кино» мы говорим о творчестве. Казалось бы, при чем здесь бюджет, но я обращаю внимание на состояние общества. Документалист является его частью, рефлексирует, выражает его острейшие конфликты. Видно, что мы ничего не выражаем, самоустраняемся, как бы трезво понимая, что все актуальное обречено быть погребенным под слоем замерзшего ВГТРК. Поэтому и не делаем ничего. У нас никто не снял проблемную картину о Ходорковском, хотя это тоже актуальная, важная и интересная тема. «Горький вкус свободы», фильм об Анне Политковской, Марина Голдовская снимала, живя в Америке, при поддержке шведского телевидения.

В конкурсе «Артдокфеста» самая, может быть, актуальная лента, если говорить об этом в буквальном прочтении, – «Кровь» Алины Рудницкой, которая повествует о донорском центре, скупающем кровь у населения по российской провинции, и превращает эту деятельность в очень мощный образ. Опять же выводя из пространства актуальности, делая это каким-то вечным вопросом. Так как мы обсуждаем фильмы совершенно свободно сразу после их показа, то я могу спокойно сказать, в частности, про «Непал форева» Алены Полуниной. Я не считаю эту картину актуальной, потому что вопрос смерти левых движений для меня закрыт. Все подлецы уже находятся в других движениях.

Нина Зархи. Можно уточняющий вопрос? Актуальные и острые картины не снимаются, потому что их запрещают? Или это мы уже заранее готовы сами к тому, что их непременно запретят?

Виталий Манский. Я не случайно начал с общества, которое безмолвствует. С нас, которые адекватно, сомасштабно сегодня в пространстве кино не реагируют ни на что из того, что в последнее время происходит в стране. Даже наш фестиваль – а мы его заявляем как фестиваль свободного кино для свободного зрителя. Мне моя близкая приятельница говорит после церемонии открытия: «Я сидела в полном зале, и мне было страшно. Охватил ужас от того, что я вижу на экране». Хотя она не видела ничего экстраординарного. Просто заранее уже находилась под давлением живущего в ней страха. В принципе, мы сами виновники всего того, что с нами происходит. Потому что сдаемся до боя. Нам еще никто войну не объявил, а мы уже отступили. Кто был в Китае, тот со мной согласится, это жесткая в политическом плане страна, там не забалуешь. Но при этом парадоксальным образом все фестивальщики знают, какие яркие, актуальные, смелые и в чем-то антигосударственные фильмы снимаются в Китае.

Даниил Дондурей. Почему?

Виталий Манский. Загадка. Я не понимаю, хотел, чтобы кто-нибудь мне объяснил. Там же на улицу с камерой не выйдешь. Мы пытались снимать в Китае, нас местные гэбисты каждые пять минут гоняли. Мы постоянно меняли точки, там вообще не расчехлишь камеру.

Виктория Белопольская. Почему у нас нет актуального в политическом смысле киновыступления? Участники фестивального движения и международные зрители знают несколько довольно знаменитых картин. Например, High Tech Low Life – ее я показывала на фестивале «Профессия – журналист». Это картина американского режиссера китайского происхождения о китайских гражданских документалистах. О людях, которые берут камеры и ноутбуки и отправляются в места горящей несправедливости. И транслируют это посредством Интернета на весь Китай. Их сайты закрывают, но они тем не менее продолжают действовать. Есть также замечательная швейцарская картина про трех женщин, тоже гражданских журналистов, в странах с жесткими режимами – в Иране, Китае.

Виталий Манский, президент «Артдокфеста»

Мне кажется, что это вопрос усталости нации, отсутствия пассионарности. Наша нация изнурена до такой степени, что ни одна ее функция, которая требует живого участия – душевного, сердечного и умственного, – выполнена здесь быть не может. Это касается, по-моему, всех творческих областей. Свое вступление к каталогу я начала с примера художника Павленского, человека, который, как известно, пригвоздил свои яйца к брусчатке Красной площади. Именно с этим лозунгом – о том, что наше общество сдалось без боя власти, неразвитию, унынию. Я бы даже сказала, до боя. Думаю, это национальное заболевание. Оно касается не только кинематографистов и не столько документалистов. Это глубокое изнурение, которое к тому же накладывается на определенные культурные коды, – они, надо сказать, активно продвигаются каналом «Культура», на котором я успешно получаю зарплату десять лет.

Конкретно: культура – это уже не передовой край существования общественной мысли и чего-то еще, условно говоря, духовного, а прекрасный багаж. Существует в нашем общественном пространстве – за исключением, может, актуального искусства – именно как наследие, багаж, который мы должны нести с собой. Это наш семейный антиквариат. Им уже довольно сложно пользоваться, потому что ручки все отпали, дверцы не закрываются. Но эту «мебель» надо перевозить из квартиры в квартиру, как делает моя соседка. Она занимает такими «вещами» полностью одну комнату – там невозможно жить. Так хранится семейный антиквариат.

Я не считаю, что образ русского национального культурного багажа связан с политической властью в нашей стране. Это просто восторжествовавший здесь тип самосознания умирающего народа. Говорю на полном серьезе. Народа, который должен хранить свою культуру, свой язык. Вот появились ситуативные окказионализмы. Что означают слова «грузить» или «мочить»? Язык живет своей жизнью.

Даниил Дондурей. Может быть, сейчас мало цензуры, преследований художников? Российское искусство всегда принимало это насилие культуротворно. Видимо, недостаточно драм, связанных с запретами, несчастьями. Слишком комфортное время?

Виктория Белопольская. В советском документальном кино всегда в большом количестве присутствовали цензура и запреты. Но также не было настоящего сопротивления. Как и сейчас – лишь вялое эстетическое.

Есть давление идеологии – мы снимаем фильм «Наша мама – герой», где передовик труда плачет в прихожей от усталости. А что такое фильм «Кровь» в таком случае? Конечно, это резистанс. Но фильм «Кровь» оказывается передовым краем борьбы. А основное направление и настроение нашей документалистики – это экзистенциальный эскапизм. Она поднимает исключительно экзистенциальные темы. Вот Марина Разбежкина говорит, что ее студенты, условно говоря, интересуются вопросами смерти. С моей точки зрения, это совершенно нормально, если бы это не было господствующей тенденцией. Они обращаются к темам, мало связанным с актуальной реальностью.

Светлана Быченко. Действительно, есть самоцензура. Еще когда Путин только пришел к власти, все, наверное, заметили, что по телеканалам пошло много фильмов про разведчиков. Никто телевизионщикам не велел это делать, но они сразу взяли под козырек. Про себя скажу. Еще не вышел закон о запрете мата, но я про это где-то услышала и решила, что его уже приняли. Стала вырезать мат из своего фильма. Это каким-то образом срабатывает. Мы, конечно, многие вещи унаследовали из прошлого: самоцензуру, самоконтроль, привыкли говорить эзоповым языком.

А еще речь об ответственности, в которую ты попадаешь. В моем фильме «Нити накала» ситуация двоякая. С одной стороны, государство зажимает завод. С другой – директор тоже настолько зажимает свой народ, что тот даже здороваться боится со съемочной группой. Мы можем разговаривать с людьми. Они с нами разговаривали, но если я покажу в фильме, что кто-то что-то сказал против директора, он уволит этого человека и всех его родственников. Буквально. Поэтому люди не говорили, а тех, кто рассказывал, мы особо не монтировали. Возникает нормальная этическая ответственность. Если бы я осознавала, что фильмом могу что-то сделать, реально помочь, организовать всероссийское голосование за лампы накаливания, то я бы, наверное, пошла дальше. Но понимаю, что этого сделать не могу. Мы даже хотели подать в суд от имени потребителей, сделать такую акцию, посоветовались с юристами. Я поняла, что если мы подадим в суд, то завод закроют завтра, а так он еще существует. Ты как документалист попадаешь в реальные ситуации, сталкиваешься с труднейшими проблемами. Конечно, было бы здорово, если бы было сообщество документалистов, способное помочь людям.

Понятно, что о телеканалах мы здесь говорить не можем. В частности, о том, как «Культура» стала антикварным ящичком, – это мы сами знаем. Каждый, кто там работает, я считаю, виноват в этом. Раз вы допустили превращение канала в рассказы о старом, прошлом, ничего актуального. Это случилось давно.

Виктория Белопольская. Нет даже актуального рассказа о прошлом. Это невозможно.

Светлана Быченко. Почему? А если бы каждый редактор на своем месте говорил что-то современное, это было бы возможно?

Даниил Дондурей. А вы не воспринимаете это как романтическое высказывание? «Каждый на своем месте»…

Светлана Быченко. Вы же говорите об актуальности. Любое такое выступление требует романтизма. У нас романтизм как раз угас, но никак не пассионарность. Другую вещь скажу. Если делать актуальное кино, приколачивать

собственные яйца к Красной площади – это вообще, по-моему, полное извращение. Я сейчас снимаю природу и считаю, что делаю как раз очень актуальное кино, возвращающее людей к себе. Слишком в последние годы было много – да и сейчас – выплеснуто отрицательной, негативной информации из телевизора и всех СМИ. А ничто так не разрушает человека, как сплошной негатив. Куда бы я ни приехала – в Магадан, в Псков, куда угодно, – люди говорят: «А вы видели фильм «Счастливые люди»?»

Какое бы актуальное документальное кино вы бы сейчас ни сняли, ничто так не поможет, как фильмы, которые позволят обыкновенному человеку почувствовать себя самим собой. Это сейчас и есть диссидентство в чистом виде. Нельзя говорить, что нация умерла. Потому что есть люди, которые говорят на прекрасном русском языке, читают литературу. Эти люди на самом деле есть. Думаю, что сейчас быть диссидентом – это быть русским.

Виктория Белопольская. Уточните, пожалуйста, что вы имели в виду, когда сказали, что у нас много отрицательной информации.

Нина Зархи. От формулировки «быть диссидентом – это быть русским» веет известными призывами «защищать русских». От кого?

Светлана Быченко. За последние двадцать лет мы постоянно слышим, что мы – никакие, потеряли себя. Мы – никто. Это не значит, что нужно все хвалить, впадать в другую крайность. Главное, любить то, что делаешь. Будь то природа или люди на заводе. Это, на мой взгляд, и является истинным диссидентством. У нас в России ведь никогда никто не требовал себе каких-то политических свобод, требуют обычно бытовых.

Нина Зархи. Почему? Требовали именно политических.

Светлана Быченко. Я считаю, что подлинное диссидентство предполагает разговор о самых обыкновенных нравственных вещах. Вот что поднимает планку самосознания.

Нина Зархи. У нас были десятилетия, когда эту планку нам задирали выше крыши: с экрана постоянно говорили, что мы лучшие, самые счастливые.

Светлана Быченко. Это была ложь. Сейчас все это разрушено.

Марина Разбежкина. Я обнаружила в себе толерантность к разным высказываниям и в чем-то могу согласиться и со Светланой Быченко, и с Викой Белопольской, и с Виталием Манским. С одной стороны, мы, конечно, все очень уставшие. Это я вижу даже по молодым режиссерам. А с другой – по-разному понимаем негатив и позитив. Этими лейблами так много было сказано о разном. Я не выношу слов «негатив», «позитив», «чернуха». Потому что они ровно ни о чем не говорят, потеряли свои смыслы. Каждый человек подразумевает под ними совершенно разные вещи. Поэтому стараюсь, чтобы эти слова ушли из нашего общения.

Опыт работы со студентами очень любопытный. С одной стороны, у них есть интерес к актуальному, но в основном как раз политическому. В течение полугода, еще до всех ярких выступлений, начали снимать Энтео, потому что мне он не кажется безопасным человеком и просто маленькой клоунской фигурой. Особенно когда я увидела, как он постепенно сращивается с государственными структурами и как из, в общем, ничего не значащего, очень амбициозного, театрально себя подающего молодого человека вдруг вырастает какая-то фигура, которую хотят сделать символом, знаком. Я думаю, что и внешность ему не помешает, потому что я уже видела дискуссию по поводу его театрального выступления и видела, как много людей его поддержало.

Лауреат премии «Лавровая ветвь за вклад в кинолетопись» режиссер Владимир Герчиков

У меня в сети пять тысяч интеллигентных людей. Из них половина поддерживает выступление Энтео, потому что считает спектакль Богомолова отвратительным. Вот здесь, на этом столкновении возникает актуальность. Актуален не сам Энтео, он ничтожный человек, а та ситуация, в которую он пришел и в которой вдруг оказался интересен.

Даниил Дондурей. Смысловой контекст...

Марина Разбежкина. В течение трех лет моя выпускница снимала завод ЗИЛ. Мне кажется, что это тоже актуальная документалистика. Потому что мы постепенно увидели, как умирает огромный социальный класс, на который раньше был очень большой расчет. До сих пор власть автоматически обращается к этому классу, хотя его уже не существует. Мы видим, как потомственных рабочих сменили гастарбайтеры, постепенно вытеснили. Остается только небольшая резервация людей, которые могут своими руками собрать уникальный автомобиль. И в конце происходит гоголевская ситуация, когда люди делают по заказу правительства уникальные лимузины, а через два года, когда эти лимузины готовы, а делают их бесплатно, правительство отказывается их брать. Потому что у них просто изменились намерения.

Мы попали в эту ситуацию вовремя, потому что, конечно, не предполагали, что она случится. Просто наблюдали за этим уникальным заказом и за тем, как уничтоженный рабочий класс заменяется совсем другими, тоже работающими людьми, но не имеющими отношения ни к какой социальной структуре. Они просто пришли заработать копеечку, что вполне достойно. Но они готовы ее зарабатывать на ЗИЛе, на овощебазе, дворниками – где угодно. Они уже не будут рабочими. Я думаю, что это актуально вполне.

Параллельно с этим большинство студентов – и это, конечно, их выбор – занимаются тем, о чем говорит Виктория, – экзистенцией. У нас в этом году действительно снято несколько картин о смерти. Это их выбор, и, полагаю, он связан с общей ситуацией. Потому что она настолько депрессивна, что молодые люди задумываются в том числе и о смерти. Мы сделали несколько очень точных фильмов, где смерть становится абсолютно равна жизни по ощущению

двух масштабов – рождение и смерть. На «Артдокфесте» будет показан фильм про людей в морге. Вообще-то, это комедия, студенческая работа, но, по-моему, это уже серьезный шаг. Есть фильм про хоспис. И есть потрясающие фильмы об отношениях внутри семьи – тоже абсолютно актуальная тема, потому что все крики на высоком уровне о том, что надо восстанавливать русскую семью, разрушаются, когда ты входишь в эту самую семью. Сейчас студентка-дипломница заканчивает картину, о которой один из наших преподавателей сказал: «Документальный Бергман». Это фильм о драматичных отношениях матери и дочери из обеспеченной интеллигентной семьи, где интеллектуальное насилие выглядит гораздо страшнее, чем насилие грубой спившейся тетки в фильме «Милана».

Вот что интересует студентов. Но это не свидетельство смерти и не свидетельство свободы. Здесь обнаруживаются актуальные вещи на уровне маленького, интимного пространства жизни, из которого состоит большое пространство. Они, несомненно, не так выразительны, как ужасы и нарушения во время строительства олимпийского города-сада, но говорят о том, что актуальная жизнь действует на уровне интимной. Не как актуальная – политическая, социальная или экзистенциальная жизнь. Экзистенция в данном случае очень актуальна, вовсе не безвременна.

Даниил Дондурей. Вы наблюдаете какие-то новые виды страхов у молодежи или у ваших коллег более старшего возраста? Что они сами себе запрещают?

Марина Разбежкина. Первый уровень страха – столкновение с любой реальностью. Но это нормальный учебный уровень, когда человек просто ее боится, пытается уйти от нее.

Нина Зархи. Еще и из-за отсутствия ремесла.

Марина Разбежкина. Да. Мы предлагаем снять первый фильм о своей собственной реальности, о взаимоотношениях «Я и моя мама». Это заметно раскрепощает. Почти у всех эти отношения очень драматичны. И если мы покажем программу «Я и моя мама» в течение семи лет, это будет фестиваль трагического кино.

Виктория Белопольская. Одна из моих идей по поводу грядущих программ журнала Psychologies – о глубинной человеческой жизни. В тематической программе фестиваля тоже можно взять именно эту тему. Я думала, что, наверное, ее можно было бы составить в большей степени даже из российских картин. Папа – как «избежность», а мама – неизбежность.

Марина Разбежкина. Что касается учеников, я сказала о первоначальных страхах, но очень боюсь и их бесстрашия. Я с трудом сейчас удержала нескольких девочек от Киева, от Майдана. Двое уехали, они ночью меня известили о том, что находятся уже в поезде и с камерами.

Симона Бауман. Российские телеканалы давно не заказывают, да и не поддерживают актуальное кино. Получить телевизионные деньги на какие-то более или менее критические фильмы здесь невозможно. Финансирование от Министерства культуры – это в основном фондовские деньги, где тоже уже фактически есть цензура. Понятно, что многие острые темы они тоже не поддерживают. При этом режиссеры, авторы, продюсеры в России все-таки в основном снимают на государственные деньги, ну, может, у кого-то есть частные инвестиции или просто вкладывают свои средства. Часто это тоже под конкретную тему. В ГДР, где я родилась, была похожая ситуация. Какие-то картины подвергались цензуре, но режиссеры все-таки работали как наемные работники на киностудиях, каждый месяц получали зарплату и что-то снимали или, может, ничего

не снимали. Какая-то материальная база у них была. А сейчас, когда этой базы нет, кинематографистам нужно как-то зарабатывать на жизнь. Кто-то, конечно, рекламу делает.

Те люди, которые хотят снимать более острые и актуальные картины, должны их делать за свой счет или найти какого-то спонсора. Потом нужно же где-то показать это кино. Тут тоже понятно, что ни эфира, ни проката не будет. Показать его можно только узкому кругу людей на каких-то фестивалях. Может быть, еще Интернет поможет. Условия существования в этом смысле не самые удачные.

Виталий привел сравнение с Китаем. У меня пять-шесть лет назад был проект в Китае. Тамошние независимые продюсеры и режиссеры – тоже особое сообщество, которое в основном на свои и какие-то иностранные деньги кое-что снимает. Но они лично в этом заинтересованы, это их личная свобода. Они довольно бедно живут, но сознательно на это пошли. Речь идет об образе жизни, о принципиальной гражданской позиции.

Что касается западных продюсеров и режиссеров, у нас есть общественное телевидение, кинофонды, которые политически совершенно независимы. Но вот в целом с телеканалами тоже проблемы. Там всегда смотрят на рейтинги, им нужны самые успешные – с точки зрения аудитории – проекты, но в Европе хотя бы нет жесткой идеологии. Каналы стараются представлять разные точки зрения, поддерживать и одну, и другую сторону. Поскольку Россия – интересная для Германии, для Европы страна, то многих интересует и такая тема, как Олимпиада, и финансирование для картины «Путинские игры» найти можно. У нас 95 процентов бюджета – деньги общественных каналов и кинофондов. И это, конечно, облегчает работу с финансовой точки зрения. Те проблемы, о которых вы здесь говорили, – что люди боятся что-то сказать перед камерой и не знают, что потом с ними будет, – нас тоже волнуют, мы тоже с подобным сталкивались. Не хочется предавать своих героев, и я понимаю, что нужно об этом думать.

Что касается молодого поколения… Я смотрю российское кино – и документальное, и игровое – и тоже замечаю, что по разным причинам мало кто занимается актуальными темами.

Виталий Манский. Давайте попросим каждого участника дискуссии назвать одну-две актуальные картины. Может, мы говорим о разных вещах?

Даниил Дондурей. Конкретные вопросы всегда самые опасные, потому что каждый боится не попасть в ваши, Виталий, ожидания. Поэтому лучше я вас спрошу: не было ли опыта – спросить у гендиректора ОТР Анатолия Лысенко, готовы ли они купить фильмы, которые показываются на «Артдокфесте»?

Виталий Манский. У меня такой опыт был. Более того, когда Общественное телевидение России затевалось, они меня просили возглавить документальный департамент. Но после трех встреч я просто решил не тратить свое и их время.

Я все-таки вернусь к своему предложению и сделаю это провокативно. Считаю, что в России за последнее время снята лишь одна актуальная картина. Она была показана по телевидению – «Анатомия протеста». Мы всё про нее знаем, но она действительно актуальная. Это, между прочим, чистой воды мокьюментари, которое касается исследования состояния политического процесса в стране, вызвало острую реакцию аудитории, разделив ее, породив жесткую дискуссию. Парадокс заключается в том, что даже если в России происходят суперактуальные живые вещи, мы их вообще не впускаем в пространство

Жюри «Артдокфеста»-2013: Павел Лунгин, Ирина Прохорова, Вася Обломов

неигрового кино – как телевизионного, так и нетелевизионного. Мы же здесь говорим об авторском кино, но давайте расширим рамки. Посмотрите: Pussy Riot. Нет российских картин о них.

Виктория Белопольская. Что значит нет российских картин? Победитель IDFA.

Виталий Манский. Но это члены группы Pussy Riot, которые выпустили картину под псевдонимами и получают приз под псевдонимами. Происходит же масса других вещей, вполне актуальных даже в пространстве каких-то светских вещей. На IDFA прошел питчинг – главный мировой питчинг документального кино. Победил проект о России. Его снимают нероссияне – об истории всего-навсего сегодняшнего дня в Большом театре. Просто о Большом театре, о балете. Не о «партии жуликов и воров», не о «кровавом режиме», о чем никто у нас не снимает. Исключительно англичане, французы, немцы.

Конечно, тут много того, что привлекает ТВ. Но давайте расширим рамки, допустим в наш прекрасный мир этих бродяг – телевизионных документалистов. Потому что если мы не снимаем актуальное, то они обязаны это делать по определению. К сожалению, мы все находимся вне этой зоны. Говорить о том, где пределы актуальности, не получается, потому что ее самой в кино нет.

Нина Зархи. Вот мы видим плакат «Свободное кино – свободному зрителю». Существует ли потребность в таком кино? Свободный зритель?

Виталий Манский. Фестиваль открылся 30 ноября. 1 декабря закончились билеты на один сеанс одной картины «Путинские игры» в Большом зале, сегодня закончились билеты на второй сеанс этой же картины. А, допустим, на фильм «Священная Римская кольцевая», получивший в этом году «Золотого льва», билеты были, и сейчас можно купить билеты на многие сеансы других хороших картин.

Марина Разбежкина. Это означает потребность в актуальном кино?

Виталий Манский. Это сенсация.

Филип Ремунда. В Пражской киноакадемии случилась очень интересная история. Много лет назад эта школа допускала авторов, которым нравились кадры, где белая лошадь бежит на горизонте, – такой старый советский стиль. С течением времени студенты начали работать с политическими темами. Чья-то лента воодушевила других студентов настолько, что они уже не боялись делать

политическое кино. И с тех пор делают острые картины. Одна из студенток академии договорилась с телевидением о серии документальных фильмов о первых лицах страны. Учащиеся первого и других курсов снимали портреты премьер-министров. Можете представить, какие сумасшедшие вопросы им задавали. В конце концов сняли потрясающие, очень смешные портреты этих суперначальников.

Если пять-шесть лет назад наши кинокритики писали о том, что на чешских фестивалях нет политических фильмов, то сейчас они спрашивают, почему их так много. Не надо бояться пользоваться политикой. На этом материале автор всегда может выразить себя и художественно. Например, профессор нашей киноакадемии режиссер Карел Вахек в своих длинных фильмах, которые он называет «фильмы-романы», задает часто очень странные вопросы. Когда война шла уже на территории Югославии и один солдат убивал другого солдата – «Почему ты не ешь этого человека?» Он спрашивает, почему ООН высылает десять тысяч бойцов в Югославию. Не лучше было бы высылать десять тысяч психологов? Он делает политическое и при этом сюрреалистическое, художественное кино. Я думаю, важно, чтобы мы сами не боялись и чтобы наши киношколы выпускали студентов, которым не страшно.

Мне очень нравится «Артдокфест» – это настоящая альтернатива федеральным каналам, мейнстриму. Важно действовать в стиле do it yourself. Взять некоторых авторов, чьи фильмы показываются на фестивале, устроить их встречу со зрителями, провести дискуссии, как те, что происходят здесь. Этот фестиваль обладает огромной энергией. Было бы хорошо видеть такую же энергию во Владивостоке, Екатеринбурге и в других городах России. В Чехии такие примеры есть: фестивали, которые начинали свою жизнь в Праге, сейчас путешествуют по разным городам и многие университеты уже связаны с ними. И кинематографистам очень дорого, что я, например, могу снять фильм и он не пойдет по телеканалу, где его сразу забудут, а я сам начну путешествовать с ним по Чехии. Встречаю людей на показах, они мне задают вопросы. Именно это продлевает жизнь фильма. Было бы здорово, если бы мы организовали совместное движение и помогали друг другу в проведении подобных фестивалей.

Даниил Дондурей. Как у вас обстоит дело с официальной цензурой? Есть она или нет? Или какая-то хитрая?

Филип Ремунда. У нас есть только финансовая цензура. Политики хотят иметь влияние на наши телеканалы. Но если это происходит, они многое теряют. И сейчас они уже это знают, потому что было много протестов. Один бунт был на нашем телевидении десять лет назад. Политики поставили нового генерального директора, и ведущие новостей сказали «нет», устроили революцию. Они выпускали собственные новости, сами делали эфир. Власть отключила этих «анархистов». Народ выступил в поддержку телевидения, на Вацлавской площади было сто тысяч человек, которые протестовали, поддерживали ведущих новостей. Народ у нас чувствительно реагирует на цензуру. Это не значит, что у нас абсолютная свобода прессы и медиа. Вовсе нет. Мы все живем в мире public relations. Это очень опасно, мы должны всегда знать это и сопротивляться.

Кирилл Разлогов. Каждый раз, когда я читаю лекции студентам или где-то выступаю, я начинаю с того, что культура по своей природе консервативна. Все, что здесь происходит, направлено на то, чтобы консервировать то, что уже есть. Идеальный пример – канал «Культура», который представляет такую

среднелобую культуру – нечто между высокой, с одной стороны, и массовой – с другой. В культуре есть один очень тонкий слой, который стремится к тому, чтобы что-то изменилось. Обычно именно этот культурный слой становится маргинальным.

Когда смотришь на западные фестивали, возникает полная иллюзия того, что все кино на 99 процентов связано с актуальными сенсациями. И это понятно – на такие фильмы дают деньги, люди хотят их смотреть. Конечно же, значительная часть подобной продукции – актуальные сенсации не в твоей, а в других странах. И дело не только в том, что в России заграничные режиссеры снимают про то, что не могут, не хотят, боятся снимать русские. «Ходорковский», Pussy Riot и «Путинские игры» – это вещи, которые заведомо будут снимать люди из других стран. Даже если они выходцы из России и говорят по-русски. Деньги им будут давать только там. Аналогичная ситуация в Китае, где про местные проблемы будут снимать тайваньские документалисты. Потому что, если это делать актуально, это всегда опасно для жизни, для твоего будущего. Когда ты из другой страны, то, может быть, рискуешь своим здоровьем, но не карьерой.

Виталий Манский. Можно я по ходу немного возражу? Как раз американское документальное кино более чем актуально. Именно оно повествует обо всех безобразиях в армии, в Ираке, Афганистане. Американское документальное кино выступает против действующего президента и отчасти способствует его уходу с политической арены. Речь не только о Майкле Муре. И это кино существует и в фестивальном пространстве, и на территории телевидения. Без актуальных тем американское кино вообще непредставимо – кстати, и игровое кино тоже.

Марина Разбежкина. Есть несколько политических лобби, и на каждое из них могут работать свои документалисты. Понятно, на какое лобби работает Майкл Мур. В данном случае он не показатель общественного голоса.

Кирилл Разлогов. По этому поводу можно долго вести дискуссию. Чем более стабильным чувствует себя общество, чем более сбалансированы разного рода механизмы его существования – тем большую свободу в этом плане получают люди, которые выступают внутри этого общества. И это есть элемент социального баланса. У нас столь велик страх того, что может что-то произойти, что мы не можем себе позволить никакого баланса. Или почти никакого. Если ты чувствуешь устойчивость своего положения, ты все что угодно можешь себе позволить. А если неустойчивость? Да, есть авангардные выходки и есть актуальное искусство, которое делает все, что нам бы хотелось делать. Есть слой авторского документального кино, где люди снимают то, что им дорого. Но, признаемся, нет спроса на актуальность, кроме определенной сферы. У нас в основном в новостях. Я смотрю Первый канал и «Дождь», то, как они показывают Киев, и вижу, что есть разные точки, акценты, позиции. «Артдокфест», канал «Дождь», «Новая газета», «Эхо Москвы» – все это имеет свои нормы поведения, узкую форму хождения. Злые языки утверждают, что это вообще кремлевские проекты, придуманные для того, чтобы создавать иллюзию этой самой свободы. Я к такой гипотезе отношусь скептически, поскольку думаю, что у нас нет столь умных проектировщиков.

Виталий Манский. Есть, есть.

Даниил Дондурей. У меня вопрос. Каков ваш диагноз, ваше предсказание? Что будет дальше происходить с этими рисками, страхами перед потерей стабильности?

Кирилл Разлогов. Потеря стабильности – это вопрос существования государства, находящийся за пределами нашей сегодняшней ответственности. Я не провожу различий между документальным, телевизионным и авторским в том, что называется актуальным искусством. Они – сообщающиеся сосуды и взаимно дополняют друг друга. Более того, я не делаю разницы между документальным кино у нас и про нас, существующим за нашими пределами. Это тоже единый организм. Все эти компоненты дают довольно многоплановую картину того, что происходит, как распределяются сферы внимания. Конечно же, сказывается общая усталость, почти по Гумилеву. Если припомнить бурю, которая была в 90-е годы, когда все рванулись, ощущение погашенности действительно есть. Веры в то, что документальное кино может что-то изменить, а фильм может помочь решить какие-то проблемы, такой веры ни у своих студентов, ни у учащихся Марины Разбежкиной, с которыми я знаком и иногда работаю, я не ощущаю. Но, повторяю, это не столько болезнь сферы кинодокументалистики, сколько общекультурной ситуации, где консервативные элементы сейчас стали преобладающими. Они живут в форме ожидания: что бы ни происходило – все равно будет хуже, поэтому лучше бы ничего не менялось.

Авангардное искусство все больше – в разных вариантах – вытесняется на очень далекую периферию, становится совсем уже узкой прослойкой, которая в силу этого принимает те радикальные формы, в частности прибивания себя к брусчатке на Красной площади, без которых ты не можешь быть услышан. Хотя все равно этот акт не услышат. Я участвовал в пяти телевизионных и радиопередачах по этому поводу – все они организовывались «Голосом России» на зарубежные страны. Беседовал с людьми в Вашингтоне, в Лондоне. Никто никогда не попросил меня что-то по этому поводу сказать на русском языке на российском радио. Хотя, повторяю, это был «Голос России», государственная из государственных радиокомпания.

Виталий Манский. Когда мы заговорили про актуальное кино, я хотел переадресовать вопрос Симоне. А мог ли быть снят фильм в Германии о такой колоссальной коррупционной составляющей подготовки Олимпийских игр? И сам ответил: он не мог бы быть там снят, потому что там иная ситуация. Жители Баварии, когда встал вопрос о выдвижении Мюнхена в качестве следующего олимпийского города, провели референдум, где решили потребовать от властей не выдвигать их город в качестве кандидата. Общество там в состоянии самоорганизоваться, выработать какое-то общественное решение и довести его до реализации. У нас же когда граждан не спрашивают никогда ни о чем, то, естественно, мы и не отвечаем. Если в соседской квартире что-то происходит не так, мы туда не идем разбираться, это же соседская квартира. Проблема в том, что мы живем с ощущением того, что все, что в не моей квартире происходит, в сущности, меня не касается. По этим причинам у нас и нет диалога с реальностью.

Даниил Дондурей. Хочу обратить ваше внимание на две идеи, которые мне показались важными и совершенно «новыми». Это идея Виталия Манского, что Россия – совсем не Бавария, и Кирилла Разлогова, что, что бы ни происходило, все равно будет хуже. Обе они – давайте это признаем – поистине вдохновляющие. ◆

Павел Лунгин:

«МЫ СНОВА ЖДЕМ ПРИБЫТИЯ ПОЕЗДА»

Беседу ведет Тамара Иванова

Показанный на последнем «Артдокфесте» фильм Марины Голдовской «Искусство познания жизни» вновь поднимает вопрос, что же такое неигровое кино. Фильм умный, глубокий, созданный на основе многолетнего общения автора с такими крупнейшими документалистами современности, как Роберт Дрю, Ди Эй Пеннебейкер, Ричард Ликок и другие. Все они представители американской ветви так называемого «синема-верите», по сути, последователи «киноправды» Дзиги Вертова.
Жюри «Артдокфеста» в 2013 году возглавил кинорежиссер Павел Лунгин. Мне показалось интересным узнать его точку зрения на природу документального кино. Все знают его по игровым работам, но мало кому известно, что для французского телевидения режиссер снял ряд документальных фильмов, таких как «ГУЛАГ: секрет счастья», «Ницца — маленькая Россия» и другие.

Павел Лунгин. Да, я снимал неигровое кино. Почему? Я просто живу в этом мире, и мне интересно делать любые картины, документальные тоже. Кстати, фильм «Ницца – маленькая Россия» не лучшая моя вещь. Но я снял для французов действительно хороший фильм «Московская высотка» про знаменитый дом на Котельнической набережной. И еще «ГУЛАГ: секрет счастья», «Подпольный пионер».
Тамара Иванова. В России их никогда не показывали?
Павел Лунгин. Нет, они сняты для французского телевидения, на французском языке. У них тамошние правообладатели.
Тамара Иванова. Мне хотелось бы поговорить о природе неигрового кино. Что вы о ней думаете? Несколько лет назад, в 2005 году, появился некий «Манифест реального кино». Могли бы мы с вами его сегодня прокомментировать? Это будет этакой игрой – я пока не назову имя его автора… Хотя, может быть, вы догадаетесь…

Вот основные пункты этого «Манифеста». Первый: «Отсутствие сценария». сценарий и реальность не совместны. До начала съемок определяется только место, где они начинаются,

←
Павел Лунгин,
председатель жюри
«Артдокфеста»-2013

иногда герои фильма и общая концепция. С началом съемок драматургию определяют только реальные события.

Павел Лунгин. Что ж, согласен. В моих документальных проектах никогда не было сценария. Мне кажется, что сценарий здесь полная профанация.

Тамара Иванова. Номер два: «Никаких моральных ограничений для автора в процессе съемок. Кроме юридических».

Павел Лунгин. И тут я соглашусь. Этические вопросы решаются во время монтажа картины. Они, конечно, все равно присутствуют весь период работы, но процесс съемки – это процесс охоты и добычи материала. «Поедание» происходит потом. Во время охоты есть только охота и погоня…

Тамара Иванова. Пункт три: «Автор не должен быть заложником технологии». Кинопленкой, студийным звуком и светом, ракурсом и композицией можно пренебрегать ради возможности фиксации реальных событий. Качество изображения вторично – реальность первична.

Павел Лунгин. Абсолютно согласен! Кто этот талантливый человек?

Тамара Иванова. Ну мы же договорились… пункт четвертый: «По ходу фильма автор должен титрами сообщать зрителю время и место съемки». Если это не может нанести вред снимаемым объектам или персонажам.

Павел Лунгин. Ну, эта вещь – не главная. Можно титрами, можно голосом, можно в конце написать…

Тамара Иванова. Пятый пункт: «Никакой инсценировки и реконструкции». Автор может провоцировать героев на любые действия и сам может быть участником событий.

Павел Лунгин. Я сам не люблю быть в кадре. Но в принципе, пожалуй, да, согласен.

Тамара Иванова. Шестой: «Нет ограничений в длительности фильма». вплоть до бесконечной, прямой трансляции.

Павел Лунгин. Это была старая идея Пазолини: можно делать бесконечный фильм о бесконечной жизни людей. Может быть, еще несколько дней назад я бы с этим и согласился. Но теперь, побывав в жюри, когда я видел, как из нормальных 15–20-минутных фильмов люди пытаются делать полутора-двухчасовые ленты, я не могу с этим согласиться. Вижу, как теряется энергия фильма. Скажем так – коньяк превращается в пиво. А я хочу крепости.

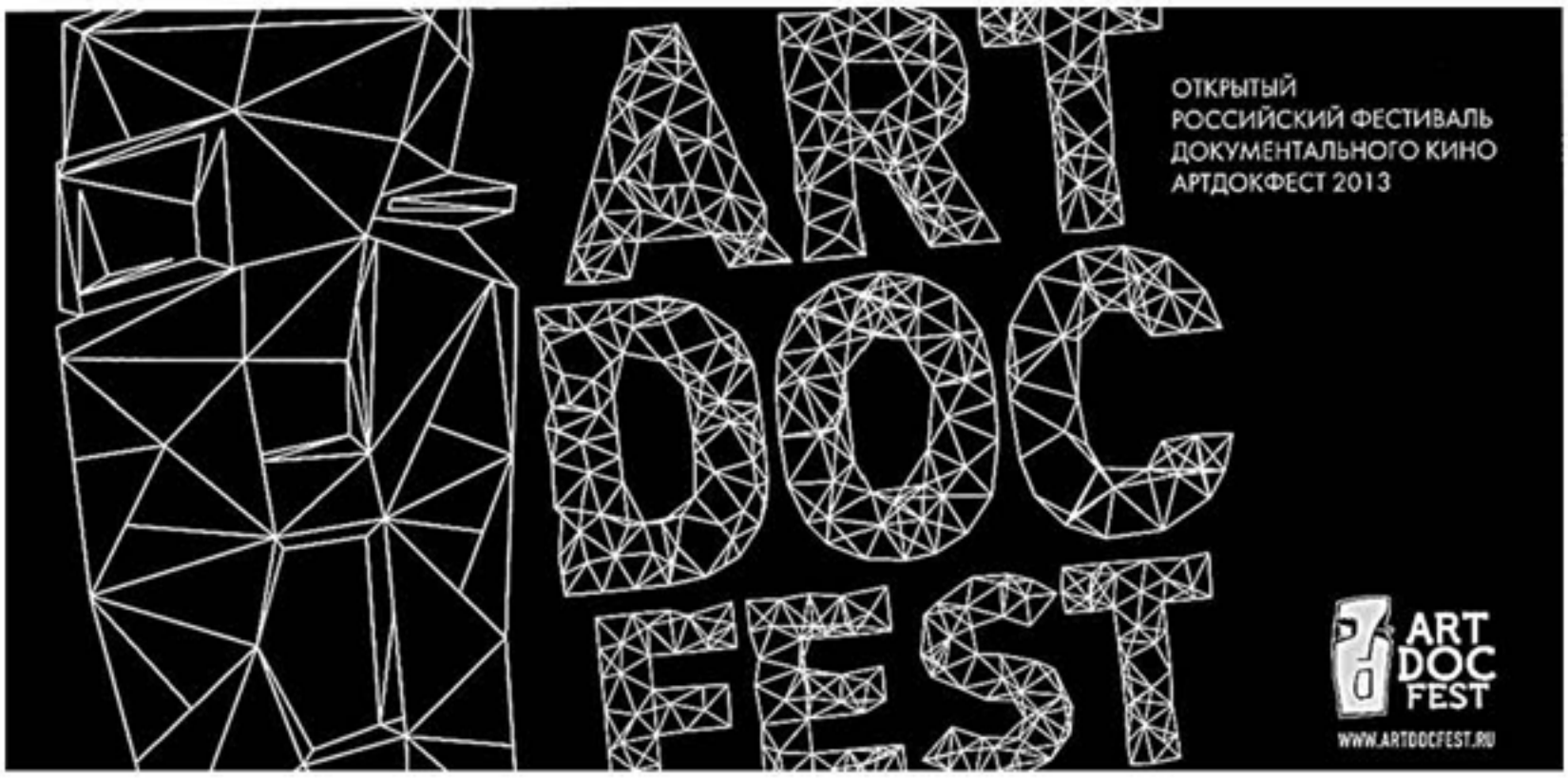
Тамара Иванова. Последний, седьмой тезис: «Отказ от понятия «конец фильма». Никакой фильм не может быть завершенным, так как реальность бесконечна. В результате автор в любой момент может делать новые версии фильма и продолжать съемки после первого публичного показа…

Павел Лунгин. Если есть на это деньги – почему нет?

Тамара Иванова. Теперь я раскрою карты. Автор этого «Манифеста» – Виталий Манский.

Павел Лунгин. Я во многом согласен с Манским. Конечно, документальное кино должен делать представитель «синема-верите». У документалиста есть возможность показать жизнь такой, как она есть, во всех ее противоречиях, во всех парадоксах, новых взглядах на реальность. Мне кажется, автор вообще не должен существовать в документальном фильме, он должен в нем растворяться, как кусок сахара в чае.

Тамара Иванова. А вот Вернер Херцог на 33-м Московском кинофестивале заявлял, что последователи «синема-верите» – его враги. Он утверждал, что это чудовищное направление. Тупик. Факты – это факты, а не правда. Есть книга, в которой много фактов, например телефонный справочник Нью-Йорка.



И там много фамилий, но там не сказано, плачет ли в подушку мистер Смит. Он цитировал тезис знаменитого английского документалиста Джона Грирсона: «Документальное кино является творческой интерпретацией действительности» – и считал, что на первый план, как и в игровом кино, выдвигается работа режиссера. А раз так, то и в документальном кино можно использовать инсценировки и постановочные кадры.

Павел Лунгин. Я тогда не понимаю: если используются постановки, почему это называется документальным кино? Я не видел цитат Херцога, поэтому неправильно заочно в вашем пересказе с ним полемизировать. В игровых фильмах, которые снимал Херцог, конечно, в первую очередь присутствует авторская интерпретация действительности. Это его собственный, другой мир, и там он, Херцог, существует, самовыражается.

Тамара Иванова. Как же тогда насчет его позиции?

Павел Лунгин. Все без конца говорят про позицию, как будто кто-то точно знает, что это такое. Для позиции надо быть талантливым, искренним и остроумным – вот это единственная позиция, которая должна быть. Попробуй себя не проявить в фильме! Наивно вообще говорить про позицию – в том смысле, что, хочешь ты или не хочешь, позиция вылезет.

А по поводу постановочного в документальном фильме… У меня есть один принцип. Я умею отличать хорошее от плохого. Если это талантливо, если в этом есть ирония, если в этом есть смысл, который вкладывают… И, главное, если это кому-нибудь нужно, если это задает ритм – пусть будет. Но всегда нужно говорить только о конкретном. Покажите мне конкретный фильм, и тогда мы с вами будем говорить о том, как там сделана реконструкция. Пока что современные фильмы с реконструкцией, которые я видел, мне очень не понравились.

Тамара Иванова. Как вы считаете, современное неигровое кино востребовано?

Павел Лунгин. Востребовано, но все же недостаточно. Есть целые каналы телевизионных документальных фильмов, которые люди смотрят. Мне кажется, что реальность все больше и больше уходит из художественных фильмов. А так как людям она необходима, им нужно с ней как-то разбираться, ее понимать, пережевывать, переосмысливать… Поэтому документальное кино будет все

больше и больше в моде. Это ведь противоядие от огромных бессмысленных произведений масскультуры – бесконечных роботов, которые убивают друг друга на экранах.

Тамара Иванова. Кино существует около ста двадцати лет. За такой небольшой срок оно претерпело столько изменений, как ни одно другое искусство. Было немым, приобрело звук, потом 3D и так далее. Как вы думаете, что будет дальше, лет через сто?

Павел Лунгин. Так как меня через сто лет не будет, что бы я ни сказал, ничем не рискую. Думаю, что все останется. Человечество ни от чего не отказывается. Думали, что, когда пришло кино, театр умрет, но он остался. Думали, что ТВ убьет кино, но остались и театр, и кино, и телевидение. Все осталось. Человечество только расширяет свое поле, накапливает все больше и больше, но не может отказаться ни от чего. Или не хочет. Остались романы, которые должны были умереть из-за появления сериалов и масскультуры. Появился Интернет, и вроде должно умереть телевидение. Но вот не умирает! Просто в нашу жизнь вошел еще и Интернет... Поэтому ничто никогда не умрет.

Что касается идейных вещей, то кино сегодня сделало странную петлю. Оно началось, как детский фильм, когда братья Люмьер показали на ярмарке «Прибытие поезда». Все тогда закричали от страха, разбежались. И вот за последние сто лет кино сначала обрело голос, потом авторские интонации, стало искусством элитарным, прошло через великих мастеров, таких как Феллини, Антониони, достигло высот духа и... снова скатилось в ярмарочный аттракцион. И мы снова, на новом этапе, ждем прибытия поезда, снова боимся и кричим...

Я думаю: все временно, просто возникают какие-то колебания...

Тамара Иванова. Почему этот возврат произошел? Человечество деградировало за такой короткий период?

Павел Лунгин. Это какой-то процесс инфантилизации общества. Надеюсь, что это временный период, очередной виток в развитии человечества... Он, как и другие, должен пройти. И пройдет... ◆

Элизабет Делюд-Дикс

«ФЛАЭРТИ» – КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

Интервью ведут Анжелика Артюх и Денис Соловьев-Фридман

«Семинар Флаэрти» — одно из самых значительных событий в мировом документальном кино, которое в 2014 году отмечает свое шестидесятилетие. Семинар ежегодно собирает в Нью-Йорке режиссеров-документалистов, кураторов, критиков, сотрудников телеканалов и других специалистов, совместно анализирующих последние тенденции и события в документалистике. Уже несколько лет «Семинар Флаэрти» сотрудничает с пермским фестивалем «Флаэртиана» и ежегодно отправляет в Пермь и своих представителей, и программы. Один из организаторов и вице-президент семинара — Элизабет Делюд-Дикс, известный продюсер и независимый режиссер. Она продюсировала, в частности, «Следы торговли», которые открывали документальную программу фестиваля «Санденс» и номинировались на «Эмми», а также фильм, исследующий иконический портрет Джорджа Вашингтона «Первое лицо» (он был показан на американском телеканале PBS). Среди известных ее режиссерских работ две короткометражные ленты, посвященные истории рабства в Новой Англии: «История, рассказанная камнем» и «Правда не бывает простой», а также замечательный фильм «100 портретов» — история художницы Джулии Смит, которая решила написать сто портретов женщин, преодолевших пятидесятилетний рубеж и становящихся со старостью, по мнению художницы, незаметными. Элизабет Делюд-Дикс — учредитель первой общественной радиостанции штата Род-Айленд WRNI, член наблюдательного совета I-Witness Video в Нью-Йорке и автор курса «Культурное и историческое наследие» в университете Salve Regina в Ньюпорте. Возглавляла совет и была руководителем грантового комитета совета по гуманитарным наукам штата Род-Айленд. В прошлом году Элизабет Делюд-Дикс была гостем «Флаэртианы». О «Флаэрти» она говорит: «Семинар отсчитывает свою историю с того времени, когда ни фестивалей, ни киношкол в США не было. Он и сегодня остается благоприятной средой для появления новых идей и профессиональных связей».

Элизабет Делюд-Дикс

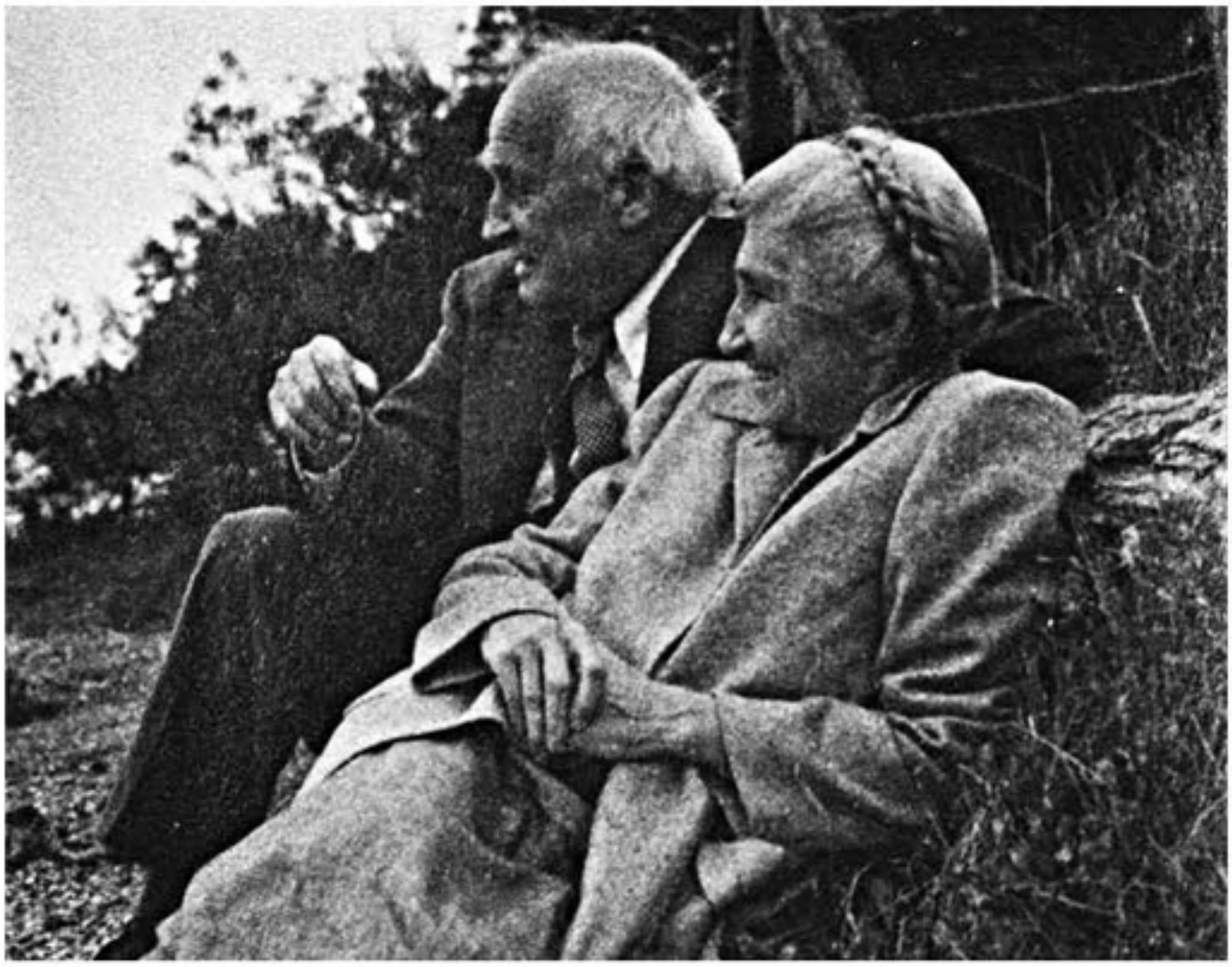
Анжелика Артюх. Расскажите, пожалуйста, об истории «Семинара Флаэрти». Кто его основал, какие задачи он ставит перед собой?

Элизабет Делюд-Дикс. В июле 1955-го Фрэнсис Флаэрти, вдова Роберта Флаэрти, собрала у себя на семейной ферме в Вермонте небольшую компанию. Приглашение получили восемь человек: несколько режиссеров, звукоинженер, куратор Музея современного искусства (МоМА), шансонье и пианист. На первом семинаре были показаны работы Роберта Флаэрти и состоялась содержательная дискуссия. Фрэнсис Флаэрти, тесно сотрудничавшей с мужем на протяжении всей их совместной жизни, руководило желание поместить фильмы Флаэрти не только в контекст прочих искусств, но и в круг философской проблематики.

В первых семинарах участвовали музыковед и композитор Вёрджил Томсон и кинодокументалист Рикки Лекок, а также выдающийся пианист Рудольф Сёркин. И дискуссии, и письменные свидетельства, которые оставила Фрэнсис, во многом определяют наше понимание идей Роберта Флаэрти сегодня. Режиссер и продюсер Сесил Старр, участница первого семинара, так описывала его: «Головокружительная череда показов, бесед, дискуссий, музыкальных событий – утром, днем и вечером в огромной ферме, перестроенной под нужды семинаров». Не только о событиях на этой ферме, но о каждом семинаре, начиная с первого в 1955-м, можно сказать то же самое. До сего дня семинары реализуют идею лаборатории, собирающей под своей крышей замечательных философов, художников и документалистов со всего мира для обмена новыми идеями и передовыми практиками в уединенной атмосфере университетского кампуса. Семинары последних лет длятся шесть дней и включают показы и дискуссии с утра до глубокой ночи.

Денис Соловьев-Фридман. Кто участвует в них?

Элизабет Делюд-Дикс. «Флаэрти» не в последнюю очередь проникнут чувством принадлежности к группе. Во многих отношениях каждый семинар



Роберт и Фрэнсис Флаэрти

представляет собой новое предприятие, поскольку его кратковременное сообщество формируется новыми участниками, фильмами, выбранными для показа, идеями, которые транслирует кураторская программа, качеством кофе, погодой и, конечно, диджеем за пультом – ночные вечеринки порой длятся до рассвета. Сообщество «Флаэрти» принципиально демократично и не предполагает никаких иерархий, никаких VIP-событий. Всем участникам предоставлены равные возможности. Кстати, обретаемся мы в комнатах студенческого общежития, а на завтраки и обеды отправляемся в университетскую столовую. Когда застольный круг первых встреч пройден, вдруг понимаешь, что познакомился с Лесом Бланком или еще с кем-то из авторитетных авторов. Люди за столом говорят о работах, показанных в ходе семинара, и в тех, кто тебя окружает, узнаешь режиссера из Малайзии, куратора из MoMA, критика из Мексики, писателя из Нью-Йорка, куратора кинофестиваля из Мичигана... Из мира неигрового кино едва ли не любой может прийти и сесть за твой стол.

Денис Соловьев-Фридман. Какова структура «Семинара Флаэрти»?

Элизабет Делюд-Дикс. Семинар длится одну неделю (в настоящее время он базируется в стенах университетского кампуса в северной части штата Нью-Йорк). Каждый день три сеанса с последующими обсуждениями большими и малыми группами участников. Количество участников постоянно меняется, сейчас их около ста пятидесяти. После вечернего показа многие переходят в Bill's Bar, чтобы продолжить обсуждение, послушать музыку и потанцевать. Это очень личный и интенсивный опыт общения – барьеры между авторами и зрителями рушатся. Мы делим трапезы и отсматриваем примерно сорок фильмов метражом от нескольких минут до нескольких часов.

Анжелика Артюх. Кто, как и по какому принципу составляет программу каждого семинара?

Элизабет Делюд-Дикс. Ежегодно попечительский совет выбирает нового куратора, который формулирует тему и цель и которому предоставлена полная творческая свобода для придания семинару четких форм. Для участия в показах семинара куратор приглашает тех или иных авторов. Отобранные фильмы могут иметь отношение к узкорегиональному или национальному кинематографу, исследовать отдельную стилистическую функцию или формальное свойство, равно как рассматривать текущие мировые события в историческом контексте. Программа семинара находится под контролем совета попечителей и, уже утвержденная, реализуется в ее конечном виде компетентным штатом из двух человек, которых назначает совет. Стажеры, друзья и волонтеры оказывают помощь по мере необходимости. Добавлю, что тема юбилейного семинара уже объявлена, а программа фильмов – пока еще нет. В согласии с основным принципом «Метода Флаэрти»[1] просмотр фильма переживается как действие-исследование, которое лишено предвзятости и предубеждений. Места в зале заполняются, и, прежде чем гаснет свет, куратор, возможно, объявит продолжительность программы, но никогда – название фильма или имя автора. Воздействие, которое картина оказывает на зрителя, тщательно изучающего изображение, описать сложно…

Денис Соловьев-Фридман. И все-таки: какого рода эти картины?

Элизабет Делюд-Дикс. Фильмы, которые кураторы из года в год отбирают к показу, разнятся: от экспериментальных, анимационных, картин-наблюдений, архивного материала до вербально-графических или немых эссе. География участников семинара постоянно меняется и охватывает весь мир. Одни приезжают самостоятельно, другие – при финансовой поддержке университетов, кинокомитетов и прочих организаций. Кинопрактики зашли в своей эволюции столь далеко, что наш семинар посещают художники, актеры, режиссеры, продюсеры, монтажеры, теле- и радиоведущие, кураторы, отборщики фестивальных программ, профессора, критики, теоретики, исследователи, архивоведы, защитники окружающей среды и памятников культуры. Многие участники могли бы назвать себя специалистами не в одной области.

На прежних семинарах-дискуссиях представляли свои работы Луи Малль, братья Майзл, Ди Эй Пеннебейкер, Мира Наир, Сатьяджит Рей, Аньес Варда, Джон Кассаветес, Ясудзиро Одзу, Педро Коста… Но год за годом «Флаэрти» продолжает знакомить своих участников с новыми именами. Дискуссии – основа нашего опыта. Именно в профессиональных беседах – в обсуждениях после показа, или за кофе, или в менее формальной обстановке в Bill's Bar – идеи подвергаются сомнениям, уточняются и проходят проверку на прочность. Этот творческий обмен немало ободряет всех, кому предстоит показывать свои картины и кто принимает участие в общей работе, цель которой – глубже понять идеи, обнаруженные в каждом отдельном фильме или в программе семинара в целом.

Денис Соловьев-Фридман. Какие изменения претерпел «Семинар Флаэрти» за годы своего существования?

Элизабет Делюд-Дикс. Задачи, поставленные в самом начале, во многом остаются прежними. Это особенно примечательно, если учесть, как умопомрачительно велика скорость эволюции документального кино и как широки его жанровые границы. Что изменилось и постоянно меняется, так это сами работы. Даже беглый обзор фильмов, показанных в ходе семинаров, – это краткая история

1. The Flaherty Way – программная статья Фрэнсис Флаэрти, опубликованная в Saturday Review (Нью-Йорк) 13 сентября 1951 года.

«Угольные чары», режиссер Сунь Сунь

кинодокументалистики, которая отражает смену содержания, форм и творческих практик.

Анжелика Артюх. Изменились ли со временем цели, которые «Семинар Флаэрти» ставит перед собой и профессиональным сообществом?

Элизабет Делюд-Дикс. С философской точки зрения каждый семинар формулирует одну и ту же центральную проблему: что такое документальный фильм? Хотя на этот вопрос никогда и не было ответа, за прошедшие десятилетия случилось значительное смещение акцентов. В самом начале смесь согласных друг с другом ответов с ответами, их оспаривающими, конструировала сам жанр кинодокументалистики. В настоящее время необходимость давать определение, какой фильм является документальным, а какой нет, не столь настоятельна – границы формы в искусстве подвижны и нестабильны. К движущемуся образу свободно прибегают, чтобы изобразить людей ли, события или рассказать историю. Режиссер Бен Рассел недавно охарактеризовал свой фильм «Речные обряды» (River Rites) как психоделическую этнографию. Экспериментальный анимационный фильм «Угольные чары» (Beyond-ism / Coal Spell) китаянки Сунь Сунь исследует историю в ее отношении к власти, а Акосуа Адома Овусу в фильме «Кваку Ананси» (Kwaku Ananse) обращается к африканским приемам повествования, чтобы достичь переплетения двух образов – американские потребители 1960-х и ганский текстиль – и создать новые конфигурации пересекающихся идентификаций. Лаконично кадрированный и фронтальный взгляд камеры в «48» Сузаны ди Соза Диаш пользуется тишиной, чтобы приподнять завесу молчания над нашими отношениями с историческим прошлым. Участники семинара исследуют смыслы посредством анализа содержания и творческих методологий в беседах с авторами, куратором и друг с другом.

Среди других новшеств, которые претерпел «Семинар Флаэрти», – то, что из ежегодного летнего семинара он вырос в международный институт киноискусства, работающий в течение всего года. «Флаэрти-Нью-Йорк» – это цикл документальных показов, и работы этого года будут представлены в киноцентре «Антология киноархивов». «Флаэрти в дороге» показывает свои программы

«Речные обряды», режиссер Бен Рассел

и в США, и в других странах. Семинар располагает также набирающей обороты стипендиатской программой как для аспирантов, так и для людей, не первый год занятых в кинопроизводстве[2].

Денис Соловьев-Фридман. Какие у вас источники финансирования?

Элизабет Делюд-Дикс. Семинар долгое время сам покрывал затраты и был материально независим. Каждый участник делал денежный взнос во «Флаэрти». По мере профессионализации «Флаэрти» начал получать гранты правительственных программ и различных фондов. Также мы получаем поддержку от щедрых частных спонсоров, которые придают большое значение способности кинодокументалистики менять условия человеческого существования к лучшему.

Денис Соловьев-Фридман. Расскажите, пожалуйста, немного о ферме в Вермонте, которая стала местом проведения первого «Семинара Флаэрти».

Элизабет Делюд-Дикс. Я никогда не бывала на ферме в Вермонте, но много слышала и читала об этом мифическом месте. Вермонт – сельский штат в Новой Англии: маленькие фермы, холмистая местность, ярко-красные амбары… Первый семинар состоялся в конюшне недалеко от городка Даммерстон.

Анжелика Артюх. У каждого семинара есть своя дискуссионная тема. Какая была выбрана для только что прошедшего?

Элизабет Делюд-Дикс. Темы варьируются так же, как и кураторы. Тема прошедшего года «История – это то, что происходит» была выбрана Пабло де Окампо из Канады. Программа была посвящена структуре и субъекту истории в кино. Мы пытались понять, как связано настоящее с социально-политическими условиями прошлого. За год до этого программа «Открытые раны», которую курировал Хосечо Сердан из Испании, рассматривала смену перспектив развития в политике, экономике, технологии, культуре и этике XX века с акцентом на новом взгляде кинодеятелей на будущее, основанном на их достижениях в прошлом. В 2014 году семинар будут курировать Каспар Штракке и Габриела Монрой, которые работают в Нью-Йорке и Хельсинки. Каспар – художник, режиссер и куратор из Германии. Габриела – видеохудожник и куратор из

2. Подробности на сайте http://flahertyseminar.org/

Мексики. Их совместная работа в качестве кураторов проекта video-dumbo была представлена в Нью-Йорке, Испании, Мексике, Германии и Южной Корее. Тема 60-го «Семинара Флаэрти», который состоится в июне 2014-го, еще не объявлена. Однако известно, что Каспара и Габриелу в документальном кино интересуют прежде всего форма и технологии. С переходом киноизображения в новую среду – будь то художественные галереи, Интернет, экраны планшетов и смартфонов – возникает вопрос: претерпели ли документальная форма и содержание изменения?

Денис Соловьев-Фридман. Влияет ли «Семинар Флаэрти» на развитие документального кино в США?

Элизабет Делюд-Дикс. Это один из тех важных вопросов, что затрагивают самые основы, на которых наш семинар построен. Как старейшая киноорганизация в стране «Флаэрти» оказал влияние на несколько поколений американских режиссеров. Семинар – это каждому свое: художественное вдохновение, место, позволяющее освежить творческие силы или встретить старых друзей, это выдающиеся работы, открытие новых кинематографических форм и подходов, это переселение в мир новых идей, принадлежность к активному международному сообществу, глубоко заинтересованному в результатах своей деятельности. Многие не ограничиваются участием в одном семинаре, для них «Флаэрти» становится главным событием года, и они стремятся участвовать в его работе как можно чаще.

Анжелика Артюх. Как вы думаете, остаются ли вопросы коммуникативной этики, например отношения между наблюдателем и наблюдаемым, актуальными в дискуссионной сфере кинодокументалистики?

Элизабет Делюд-Дикс. Они были предметом особого интереса для Роберта Флаэрти как режиссера и в последующие десятилетия постоянно всплывали в качестве основных тем в дискуссиях, посвященных фильмам нашего семинара. Однако это не значит, что ничего не меняется. Документальный жанр создал большое количество разнообразных работ. Параметры формы, структуры и содержания некоторых фильмов интуитивно прочитываются посредством старых значений и смыслов, как если бы мы пересматривали ранние работы. К слову, этим летом семинар посетила Сара Мальдорор, чтобы представить свой фильм Sambizanga, снятый в 1973 году. Наши дискуссии были посвящены тому, как контекст промежуточных сорока лет создает множественные интерпретации смысла в отношении наблюдателя к наблюдаемому. ✦

Андрей Фоменко

КОНВУЛЬСИВНАЯ КРАСОТА ИНОГО

Научно-популярному кино менее всего повезло в большой истории кинематографа. Сугубо прикладной характер и относительно маргинальный статус в системе кинопроизводства делали «научпоп» нерепрезентативным в глазах исследователей вне зависимости от того, интересовали ли их эстетические или институциональные аспекты медиума. Однако в последние годы ситуация меняется. И показатель перемены – широкий интерес к одному из пионеров научного и научно-популярного кино Жану Пенлеве. Этому интересу в немалой степени способствует то, что творчество режиссера принадлежит одновременно двум областям – естествознанию и художественному авангарду. Уточню: речь идет не о разных произведениях одного и того же автора – речь об одних и тех же фильмах.

Жан Пенлеве родился в 1902 году в семье математика и политика Поля Пенлеве. Одно обстоятельство, связанное с рождением Жана, отбрасывает свет на его дальнейшую деятельность в качестве кинематографиста, располагая к ее психоаналитическому толкованию: его мать Маргерит Пети умерла через несколько дней после родов. Возникает соблазн связать этот факт с тем, что одной из основных тем Пенлеве в области научно-популярного кино будет репродуктивная функция у разных биологических видов, подчас принимающая весьма причудливые с точки зрения нашего вида формы – как будто природа экспериментирует, предлагая разные варианты воспроизведения организма.

Научная карьера Пенлеве стала складываться очень рано: уже в двадцать один год он в соавторстве с доктором Морисом Пара подготовил исследование о личинках комаров-звонцов, которое было направлено в Академию наук. В 1924-м Пенлеве окончил Сорбонну, получив степень по физике, химии и биологии.

К середине 1920-х годов относится и первый кинематографический опыт Пенлеве. Фильм «Икринка колюшки: от оплодотворения до выклева» (1925) вызвал противоречивую

← Жан Пенлеве с оборудованием для подводной съемки

реакцию научного сообщества. В ту пору кино ассоциировалось с областью легкомысленного развлечения. Однако Пенлеве был настойчив, и за первым фильмом последовали другие – как собственно научные, так и научно-популярные, рассчитанные на широкую аудиторию: «Хиас и стеноринкус» (1927), «Дафния» (1928), «Морские ежи» (1928), «Морской конек» (1933) и другие. Многие из них посвящены представителям подводной фауны, для съемки которой Пенлеве разработал специальное оборудование. Впоследствии изобретение сослужило хорошую службу его автору: в конце 30-х годов Пенлеве помогал иммигрантам из Германии покидать страну и получать рабочую визу во Франции, поэтому в годы оккупации он стал персона нон грата и бежал в Испанию – под водой.

Еще в 1930 году Пенлеве основал Институт научного кино, а после войны стал президентом Французской федерации киноклубов. В это время и значительно позднее он снял наиболее известные свои фильмы «Вампир» (1945), «Убийцы в пресной воде» (1947), «Морские балерины» (1956), «Любовная жизнь осьминога» (1967), «Acera, или Ведьмовские пляски» (1972).

Помимо фильмов о живой природе для широкой аудитории Пенлеве создавал самую разную кинематографическую продукцию: научно-исследовательские фильмы, популярные фильмы, посвященные научным проблемам. «Путешествие на небеса» рассказывает, как астрономы измеряют расстояние между планетами; тема «Четвертого измерения» – возможность мыслить за рамками конвенциональных пространственных категорий; «Жидкие кристаллы» демонстрируют влияние температуры и давления на внешний вид жидких кристаллов; фильм «Голуби на площади» посвящен полету птиц. Плюс мультфильм «Синяя борода» (1938). К моменту смерти в 1989 году Пенлеве создал более двухсот фильмов, огромное количество фотографий и текстов.

Пересказывая биографию Пенлеве, основную информацию о которой я получил из статьи Скотта Макдоналда «Движение по ту сторону поверхности»[1], я намеренно пропустил один аспект, чтобы остановиться на нем отдельно. Сюрреализм.

В середине 1920-х, еще до обращения Пенлеве к кино, происходит его сближение с кругом художников-дадаистов и, чуть позднее, сюрреалистов. Что касается сюрреализма, то Пенлеве принимал участие в этом движении буквально с момента его зарождения: в 1924 году, вскоре после публикации «Манифеста сюрреализма» Андре Бретона, вышел в свет первый и единственный номер журнала «Сюрреализм», где была напечатана «Неозоологическая драма» Пенлеве. В ней дано описание взаимоотношений между морскими организмами, пародирующее жанр мелодрамы. В 1927 году Пенлеве экранизировал сатирическую драму немецко-французского поэта и драматурга Ивана Голля «Мафусаил, или Вечный обыватель» – одну из главных ролей в этом абсурдистском, авангардистском опусе исполнил Антонен Арто. А когда годом позднее Ман Рей работал над фильмом «Морская звезда», в основу которого положено стихотворение Робера Десноса, кадры с изображением морской звезды он взял у Пенлеве.

Однако участие Пенлеве в сюрреалистическом движении не сводится к этим, не столь уж многочисленным, случаям его участия в конкретных сюрреалистических проектах. Сюрреализм образует постоянное измерение

1. См.: McDonald Scott. Going Beneath the Surface. Опубликовано в качестве приложения к DVD-изданию фильмов Пенлеве, которое было осуществлено компанией Criterion. См.: Science is Fiction. 23 films by Jean Painlevé. The Criterion Collection, № 468, 2009.

Жан Пенлеве. Клешня омара. Фото. 1928

фильмов Пенлеве, которые, в свою очередь, могут послужить ключом к сюрреализму в целом.

В этой связи можно выделить два аспекта творчества Пенлеве: во-первых, использование им механических средств репрезентации (фотография и кино), а во-вторых, обращение к естественнонаучной тематике. В этом последнем аспекте Пенлеве близок другим сюрреалистам, работавшим с темой естествознания – как на уровне содержания, так и на уровне формы своих произведений. С одной стороны, мы обнаруживаем тему естественной истории и настойчиво повторяющиеся «зоологические» мотивы у таких разных художников, как Макс Эрнст (например, в серии фроттажей «Естественная история») и Хуан Миро. С другой стороны, тот же Эрнст часто использует в своих работах модель наглядного пособия или иллюстрации из научного или научно-популярного издания типа Nature. Да и если посмотреть на журналы сюрреалистов (современные исследователи придают им ключевое значение в контексте формирования сюрреалистической эстетики), бросается в глаза квазинаучный стиль оформления, резко контрастирующий, к примеру, с формотворческим и экспериментальным дизайном футуристических или дадаистских изданий.

Между тем именно с дада связана непосредственная предыстория сюрреализма. Одной из характерных черт дадаизма была установка на случайность как на позитивный фактор художественного процесса: вместо того чтобы свести случайное к минимуму, дадаисты шли ему навстречу – как в визуальных практиках, так и в поэзии. Поэт Тристан Тцара, один из инициаторов дада, составлял тексты-коллажи, дробя на отдельные слова журнальные статьи, а затем выстраивая эти слова в произвольном порядке. Эта установка была частью более общей стратегии тотального синтеза, создания некоего Gesamtkunstwerk, которое не знает разницы между случайным и намеренным, художественно релевантным и нерелевантным, высоким и низким и т.д. После войны Тцара

Жан Пенлеве. Морской конек. Фото. 1935

переехал в Париж, где нашел поддержку в лице молодых поэтов Луи Арагона, Андре Бретона, Робера Десноса, Филиппа Супо, Поля Элюара, впоследствии составивших ядро сюрреализма.

И дада, и сюрреализм соответствовали определенной фазе развития авангардного искусства как такового, которое от исследования художественного языка, медиума искусства, от собственно эстетических экспериментов переходит к жизнестроительной концепции. Ранний авангард тематизировал автономию искусства, ставя под сомнение его способность отображать внешнюю реальность или исследуя собственные предпосылки и основания – имманентные параметры художественного медиума. Но эти исследования закономерно вели авангардистов к идее конструировать некую новую, «авангардную» реальность. В итоге на рубеже 20-х годов представители самых разных авангардных традиций приходят к выводу об иллюзорности границы, отделяющей искусство от жизни, и необходимости эту границу ликвидировать – выйти в широкий мир, заняться его преобразованием в соответствии с собственной программой. Отсюда берут начало союз авангардного искусства с левыми политическими партиями и концепция «ангажированного искусства». Сюрреализм был одной из манифестаций этой новой парадигмы – правда, весьма специфической. В чем же эта специфика?

Началом собственно сюрреалистического движения, как известно, стал опубликованный в 1924 году «Манифест сюрреализма» Андре Бретона. Первое, что бросается в глаза при чтении этого текста, – это то, что Бретон придает понятию «сюрреализм» универсальный смысл, используя его не только по отношению к фактам искусства, но и прежде всего по отношению к фактам внутренней, психической жизни человека, к работе его воображения, не обязательно приводящей к созданию художественных произведений. Достаточно сравнить это с принципами конструктивизма и производственного искусства,

которое формировалось параллельно в России и Германии. Конструктивисты полностью депсихологизировали художественный процесс, понимая его как процесс производства утилитарных объектов, с максимальной полнотой и честностью обнаруживающих свою функцию. Сюрреализм же изначально сосредоточил внимание на вещах, лишенных практического смысла, – на психических феноменах, которые мы склонны игнорировать в своей повседневной жизни в силу их «бесполезности».

Бретон начинает свой манифест с описания психических состояний – на грани сна или в состоянии переутомления, – когда психический аппарат человека выходит из-под контроля прагматического и рационального ума и, предоставленный самому себе, начинает производить ментальные продукты (вербальные и визуальные), которые с точки зрения этого ума не имеют отношения к реальности и потому лишены всякого смысла. Дальше – больше: Бретон обнаруживает, что эта бессмысленная работа воображения идет практически бесперебойно, просто мы научились ее не замечать, оттеснять в самую глубину нашего сознания, откуда она всплывает лишь в определенных состояниях. И Бретон предлагает конкретные техники, позволяющие обнаружить эту тайную и непрерывную работу. Суть их состоит в том, чтобы отключить цензуру «практического» разума и как бы грезить наяву. Этой цели служит, в частности, знаменитое автоматическое письмо.

Таким образом, мы видим, что в основе сюрреализма также лежит принцип случайности, автоматизма, бесконтрольности, – но для сюрреалистов случайное в действительности глубоко не случайно. Оно дает доступ к более широкой, тотальной реальности бесконечных иррациональных взаимосвязей – реальности, где «все возможно». Бретон предлагает называть это сюрреальностью, используя термин Аполлинера. Говоря упрощенно, сюрреальность – это синтез реальности и фантазии, устраняющий иерархический характер отношений между ними. Отныне нельзя сказать, что знаки являются отражением вещей, – вещи также могут быть отражением знаков. «Случайно» родившийся образ может получить воплощение и/или развитие в жизни (как это описано в бретоновском тексте «Безумная любовь»). Если для конструктивистов знак (например, картина или поэтический текст) – это прежде всего вещь, обладающая утилитарным смыслом, и нужно сделать очевидной эти вещественность и утилитарность, то для сюрреалистов вещь – это по сути знак или образ.

Деятельность Жана Пенлеве сюрреалистична в двух аспектах – формы и содержания, медиума и месседжа. В данный момент мы как раз приблизились к первому из этих аспектов. Я имею в виду технику, которую использовал Пенлеве в своих опытах, а именно технику кино и фотографии.

Одна из наиболее авторитетных и одновременно спорных интерпретаций сюрреализма дана Розалинд Краусс в тексте с красноречивым заголовком «Фотографические условия сюрреализма»[2]. В нем она попыталась определить основной родовой признак сюрреалистического искусства. Последнее, как известно, стилистически очень разнородно: с одной стороны, «натуралистическая» живопись Дали и Дельво, с другой – «абстрактные» картины Миро и Матта. А у большинства сюрреалистов провести границу между тем и другим вообще оказывается подчас невозможно: стирание грани между абстрактным и фигуративным – характерная черта сюрреалистического искусства. Краусс считает, что определение сюрреализма нужно искать не в стилистике,

2. См.: Краусс Розалинд. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003, с. 91–122.

а в некоем структурном принципе – и этим принципом является фотографическое зрение.

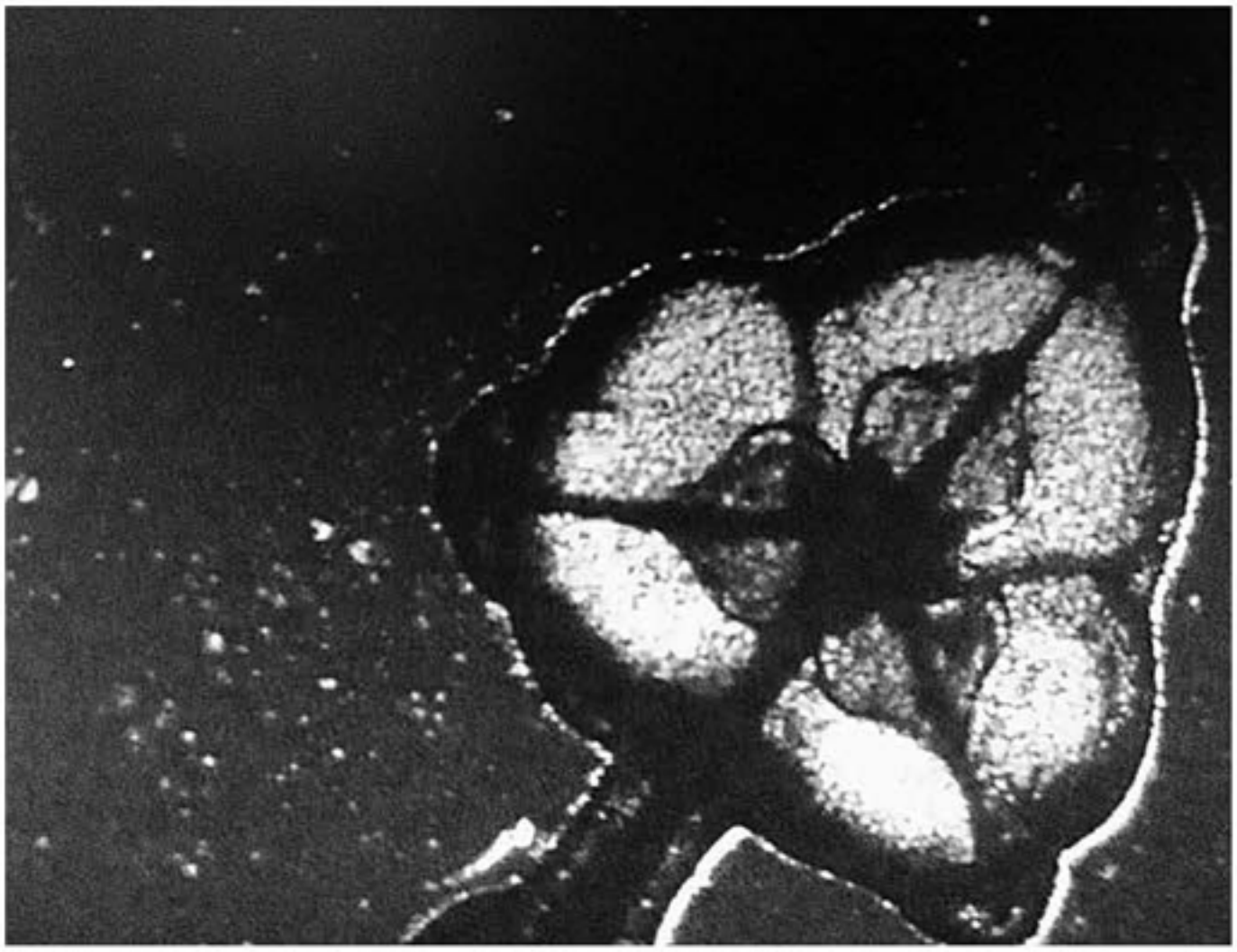
Идея состоит в том, что фотография превращает мир в знак еще до участия нашего сознания. Она автоматически продуцирует знаки путем выделения из мира некоего фрагмента, путем процедуры рамирования или, если использовать фотографический жаргон, кадрирования. Сюрреализм с этой точки зрения является откликом на ситуацию, когда вездесущее присутствие механического глаза фото- или кинокамеры превращает мир в потенциально бесконечный набор знаков, образов, картин или даже скульптур, как в проекте Брассая «Невольные скульптуры», показывающем плоды спонтанной «креативности» – например, пластические объекты, созданные из клочков бумаги, которые мы, не задумываясь, комкаем и скручиваем в своих карманах.

Это, кстати, позволяет перекинуть мост между сюрреализмом и другими направлениями в авангардном искусстве того времени, также сосредоточенными на идее «нового», «фотографического» зрения (тут можно вспомнить и представителей Баухауза, и советских конструктивистов, и Дзигу Вертова с его идеей киноглаза). А также объяснить особый интерес, который сюрреалисты испытывают к идее машинального, рефлекторного, автоматического. Парадоксальным образом машина оказывается опосредующим звеном между человеком и животным, между разумом и инстинктом. Таким образом, мы приближаемся ко второму и наиболее важному для нас пункту совпадения Пенлеве с сюрреализмом.

Мир природы, биологический мир буквально завораживал сюрреалистов. Особое пристрастие они питали к тем его областям, которые в наименьшей степени затронуты антропоморфизмом, которые дальше всего стоят от мира человеческого и образуют автономные царства, где господствуют собственные законы. Можно рассматривать это как одну из манифестаций дегуманизации искусства, о которой писал Ортега-и-Гассет: и содержание, и методы создания искусства приобретают квазибиологический или машинный – словом, «нечеловеческий» – характер. При этом, подчеркивая несходство этих царств с нашим собственным, сюрреалисты тем охотнее обращают внимание на совсем уж необъяснимые сближения между ними.

В обоих фильмах Пенлеве, посвященных осьминогу (а они сняты с разницей в сорок лет), он сначала акцентирует внимание на чужеродности этого существа, на его монструозной внешности – и тут же контрапунктом отмечает, что этот монстр имеет одну абсолютно человеческую черту, а именно глаза, снабженные веками, которые делают взгляд осьминога практически человеческим. В фильме о морских коньках Пенлеве указывает на то, что, будучи «обычными рыбами», они одновременно развили некое подобие прямохождения: их тело занимает совершенно нетипичное для рыб вертикальное положение, а голова – горизонтальное.

Еще более, чем эти анатомические совпадения, характерны совпадения поведенческие – то есть сходство между инстинктивно производимыми действиями тех или иных видов и культурными, в частности эстетическими, ритуалами людей. Так, моллюск Acera для привлечения брачного партнера совершает некое подобие танца, напоминающего балет. А летучая мышь-вампир, напившись крови, выбрасывает вперед переднюю лапу в жесте, напоминающем нацистское приветствие.



«Морские ежи», режиссер Жан Пенлеве, 1954

Но часто складывается впечатление, что функция этих сходств в том, чтобы подчеркнуть фундаментальное различие. Например, связанное с репродуктивной функцией. Так, у морских коньков самец вынашивает икринки в своеобразном мешке на своем животе, откуда по истечении определенного срока («беременности») рождаются мальки. В фильме «Дафния» (1928) Пенлеве показывает партеногенез (размножение без оплодотворения яйцеклеток), а в фильмах «Морские балерины» (1956) и «Как рождаются некоторые медузы» (1960) – двуполые организмы. Самый же ошеломительный пример демонстрирует уже упомянутый фильм «Асега, или Ведьмовские пляски»: в нем выясняется, что каждая особь моллюска асега не только двупола, но и может одновременно выполнять обе функции (в частности, Пенлеве показывает цепи из трех и пяти взаимно оплодотворяющих друг друга моллюсков).

Таким образом, мир животных выступает здесь как альтернативная или параллельная по отношению к нашему – человеческому – миру реальность. Подводный мир особенно располагает к такому сопоставлению уже в силу того, что существует в другой агрегатной среде. Причем эта среда служит эффектным образом бессознательного: обитающие в морских глубинах монстры и химеры, лишь иногда всплывающие на поверхность (как осьминог, способный некоторое время существовать на воздухе), могут трактоваться как скрытые, вытесненные желания, фантазии, мании и фобии. Эту метафору визуализировал Ман Рей в фильме «Морская звезда», снятом сквозь толстое стекло: эффект такой, будто действие и правда происходит на морском дне.

Параллель между миром беспозвоночных (насекомых и моллюсков) и человеческим бессознательным нужно понимать буквально – по крайней мере, к этому склонялись сюрреалисты. Приведенный выше пример с моллюсками асега напоминает некоторые образы из романов де Сада: его знаменитые цепи из совокупляющихся тел (фактически именно сюрреалисты заново открыли

де Сада; по крайней мере, они больше, чем кто бы то ни было, способствовали тому, что его тексты приобрели свою нынешнюю художественную и философскую репутацию). В контексте сюрреализма эта ассоциация отнюдь не является произвольной или надуманной.

На рубеже 1920-х и 1930-х годов французский эссеист Роже Кайуа, тесно связанный с кругом сюрреалистов, а точнее, с ее радикальным крылом, которое откололось от сюрреалистического «мейнстрима» и другим известным представителем которого был Жорж Батай, опубликовал несколько текстов. Самыми интересными среди них являются два – «Богомол» и «Мимикрия и легендарная психастения»[3]. В обоих речь идет преимущественно о насекомых. В «Богомоле» Кайуа останавливается на известной странной особенности брачного поведения этого вида, самка которого в момент оплодотворения обезглавливает и затем съедает самца (мотив, использовавшийся в это время скульптором Альберто Джакометти). Во втором эссе Кайуа пытается выяснить смысл такого природного явления, как мимикрия (тема, играющая важную роль в работах Макса Эрнста). Общая же идея Кайуа следующая: то, что в мире членистоногих реализуется на уровне поведения и, следовательно, существует реально, в человеческом мире приобретает характер коллективных фантазий, воплощенных в мифах, произведениях искусства или в душевных расстройствах. Так, шизофреник («психастеник» в терминологии Кайуа) на уровне своего воображения переживает состояние мимикрии, то есть собственной неотличимости от окружающей среды, растворения в ней. И при объективной «нереальности» и фантастичности этого переживания для самого субъекта оно абсолютно реально.

Таким образом, «другой», альтернативный, параллельный мир насекомых или подводной фауны оказывается скрытой сущностью своего. Артюру Рембо, которого Бретон считал одним из главных предшественников сюрреализма, принадлежит знаменитая фраза: «Я – это другой». Открыть в себе этого другого, объединить дневную и ночную реальность и стремились сюрреалисты – потому-то они так пристально разглядывали разные манифестации этого другого, будь то искусство Океании или физиология и поведение беспозвоночных.

Это объединение противоположностей в сюрреализме не имеет ничего общего с диалектическим синтезом. Здесь нет опосредования – скорее, неразличимость полюсов. И, как мне представляется, именно это состояние неразличимости, перехода из одного состояния в другое, описывается понятием «конвульсивная красота». Оно было использовано Бретоном в «Манифесте сюрреализма» и имеет разные толкования. Возможно, фильмы Жана Пенлеве могут послужить ключом к этому загадочному термину.

Готовя лекцию о Пенлеве и отбирая его фильмы для публичной демонстрации[4], я столкнулся с некоторым внутренним затруднением. Среди героев этих фильмов нет ни одного, который подпадал бы под конвенциональные представления о красоте: ни «трогательных и пушистых», ни «опасных, но грациозных». Для описания многих из них хорошо подходит понятие «бесформенное» в том значении, которое придавал ему Батай (в качестве примеров приводивший, кстати, именно беспозвоночных – паука и червя). Это как бы сгустки живой материи, чуждые аполлоническому, идеальному миру культурных, интеллигибельных форм. Вдобавок к этому Пенлеве фокусирует внимание на основных физиологических функциях организма – в частности, на питании и размножении. А учитывая критерии выбора действующих лиц, можете себе

3. См.: Кайуа Роже. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003, с. 52–104.

4. В рамках «Кинофото-лектория», организованного интернет-порталом Art1 в Санкт-Петербурге в июле 2013 года.

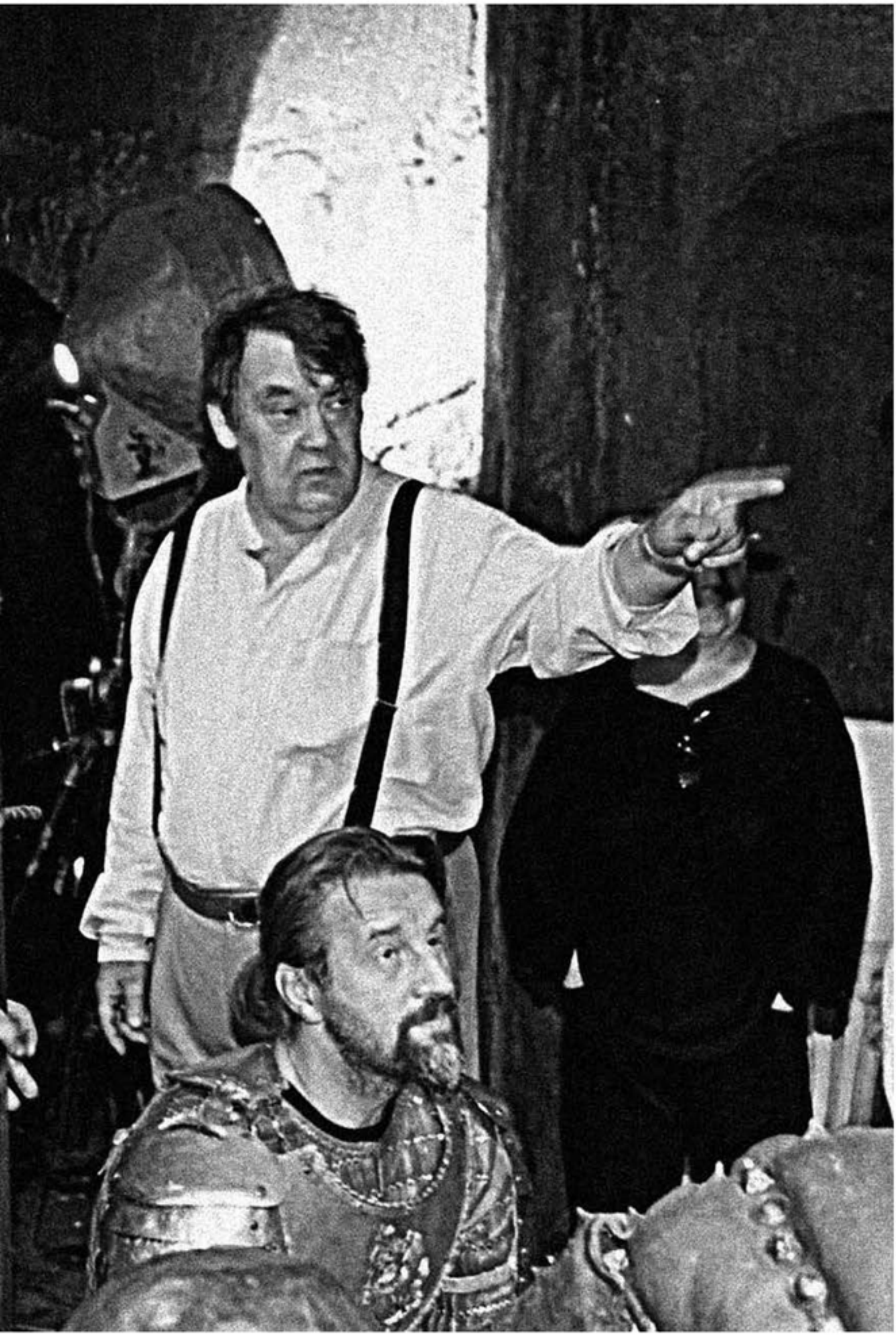
представить конечный эффект… Но это затруднение позволяет лучше понять попадание Пенлеве в сюрреалистическую тему. Попытайся я подвергнуть Пенлеве некоторой цензуре путем выбора наиболее невинных и эстетически привлекательных его работ, я бы уничтожил в нем сюрреалиста, то есть самую интересную и оригинальную его часть.

В свете этого понимания мне кажутся абсурдными рассуждения о том, что задачей Пенлеве было показать «красоту всего живого». По крайней мере, если понимать красоту традиционно. Действительно, Пенлеве часто подчеркивает определенные черты в облике животного, которые напоминают эстетические формы, созданные человеком: так, иглы морского ежа при сильном увеличении напоминают ствол колонны с каннелюрами. Но вслед за этим он демонстрирует другие органы этого организма, которые служат для питания или локомоции или назначение которых не вполне ясно, – и эти органы лишены каких-либо определенных и положительных эстетических коннотаций.

Понятие «конвульсивная красота» противостоит традиционным концепциям прекрасного, основанным на идее гармонии, соразмерности, эвритмии, идее формы как чего-то целесообразно устроенного, законченного и обозримого во всех своих частях. И точно так же оно противостоит прагматической и инструментальной концепции красоты, которую проводили сторонники конструктивизма (пусть даже они избегали самого слова «красота»), – пониманию красоты как овеществленной функции и пользы.

Понятие «конвульсивность» связывает красоту с динамическим процессом, искажающим форму, лишающим ее четких границ и очертаний, выталкивающим за ее собственные пределы. Это аффективный процесс, протекающий на рефлекторном, бессознательном уровне и обнаруживающий власть безличных сил и стихий. В аффекте происходит совпадение противоположностей – крайних состояний радости и ужаса, наслаждения и боли. В конечном счете – Эроса и Танатоса. Первый становится истиной второго и наоборот.

Каков смысл избыточных и причудливых форм, созданных природой? Для Батая этот смысл – в растрате избыточной солнечной энергии. Природные формы сродни роскошному потреблению в традиционных культурах, обрядам непроизводительной траты и их современному аналогу, каковым является искусство. Природа расточительна: она производит, чтобы эффективнее (и эффектнее) растратить. Это совпадение креативности с растратой, эту неустойчивую, притягательную конвульсивную красоту иного и демонстрируют нам фильмы Жана Пенлеве. ◆



Алексей Злобин

ГЕРМАН – ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ

Дневник ассистента по площадке

Первую часть см.: «Искусство кино», 2013, № 6

Часть вторая. Великий и ужасный

Прилетел в Питер отдать Светлане Кармалите вторую часть записок.

– Привет, Лёша Злобин, поднимайся к Вите Извекову, мы тут списки составляем.

– Расстрельные?

– Вот дурак – для московского показа, заходи.

У двери продюсера столкнулись с Лёшей Германом-младшим.

– Привет, Лёша, не задерживай ее, устала.

– Понял, я мигом.

За столом красивый и седой Виктор Михайлович рассматривает афишу, напротив Светлана Игоревна проверяет списки.

На афише крупно: «Трудно быть богом». И чуть мельче: «Фильм Алексея Юрьевича Германа».

Извеков поднимает глаза от афиши.

– А вы, Алексей Евгеньевич, теперь в писатели заделались! Лев Толстой вы наш, яснополянский граф-2.

– Чем обязан такой доброжелательности, Виктор Михайлович?

Светлана Игоревна вычитывает список:

– ...Так, Нежданов, Андреева... Мальчики, вы можете молча ругаться, мешаете.

Я вопрошающе смотрю на Извекова.

– А не нравится мне то, что вы пишете!

Кармалита отложила листок.

– Это почему же, Витя?

– А неточно всё, исторически не соответствует. Если забыл – зачем писать?

– Виктор Михайлович, что-то путано говорите, уж если написал, так, значит, не забыл.

– А вы не ёрничайте, Алексей! Были-то всего-навсего ассистентом по площадке в одной экспедиции, а поглядишь – будто на вас все вертелось.

←
Алексей Герман и Леонид Ярмольник на съемках фильма «Трудно быть богом»

Фотографии Алексея Германа на съемочной площадке фильма «Трудно быть богом» предоставлены продюсером Виктором Извековым, генеральным директором кинокомпании «Север»

– Не в одной, а в двух экспедициях...

– Ну в двух, не важно. Спросили бы нас, в конце концов, как было в действительности...

– ...и еще в павильонах, на дамбе, потом на озвучании – около четырех лет в общей сложности...

– ...мы бы вам рассказали, что к чему на самом деле.

Светлана Игоревна бросила листок, встала, одернула пиджак элегантного серого костюма, закурила тонкую сигарету... У нее красивый перстень с зеленым камнем, серебряные сережки.

– Витя, как было на самом деле, исторически не важно. А Лёшка все хорошо написал.

– Не думаю, Светлана. Еще Пушкин сказал, что алгебру гармонией проверять надо, то есть наоборот.

– Простите, Виктор Михайлович, но это сказал Сальери. Только прежде он музыку разъял, как труп, а уж после поверил алгеброй гармонию. Это Сальери.

– Нет Пушкин!

– Нет Сальери!

– Не ссорьтесь, ребята, вы оба не правы!

Мы с Виктором Михайловичем перестали восхищенно любоваться друг другом и посмотрели на Светлану Игоревну.

– Или оба правы, как хотите. Исторически это совершенно не важно.

– Виктор Михайлович, можно я закурю?

– Нет, здесь не курят.

– ?!

– Здесь курит только Светлана.

– А вы?

– Давно бросил.

– Вы ведь, если не ошибаюсь, курили Gauloises.

– Совершенно верно.

– Такой в синих пачках и шлем с крылышками.

– Да.

– Хорошие сигареты.

– Хорошие, но здоровье, знаете ли...

Кармалита затушила сигарету.

– Ну, мальчики, вы, я полагаю, пришли к согласию и взаимопониманию. Я – домой.

– Проводить вас, Светлана Игоревна?

– Не надо, Лёша, меня Лёша проводит...

Блеснула мгновенная пауза, как будто вновь могло возникнуть недопонимание.

– Я Алексея Алексеевича имею в виду. Тьфу на вас, пока!

Среди своих, близко знавших Германа, я не раз слышал шутливое определение «великий и ужасный» – это всегда сопровождалось улыбкой и предшествовало какому-нибудь забавному, дорогому сердцу рассказчика «семейному преданию» о Германе.

Как-то на съемочной площадке Алексей Юрьевич по своему обыкновению бушевал: что-то было не готово или сделано не так – не важно. Земля дрожала, воздух плавился, небеса мрачнели. К Герману подошла Н., крошка реквизитор – круглая, лопоухая и всегда чуть поддатая. Она ткнулась Герману в живот, устремила на него раскосый взгляд и, старательно выговаривая согласные, произнесла:

– Сто вы огете? Думаете стгашно? Ни фига не стгашно – великих людей не бывает!

Герман замер, уставился на нее.

– Ты кто?

– Геквизитог!

– Кто?

– Геквизитог, не понятно, сто ли?

И Герман захохотал.

Он часто повторял: художник – это лужа, в которую плюнул Бог.

Он знал цену своей работе.

Эта книжка по дневникам тринадцатилетней давности была собрана три года назад. Я очень хотел, чтобы Алексей Юрьевич ее прочел.

И вовсе не предполагал вести односторонний диалог с «великой тенью».

В этом тексте он для меня живой.

Непредсказуемый, невыносимый, и продолжает бесконечную работу над своей главной картиной – «Трудно быть богом».

Трудно – невозможно – да и не нужно.

Заканчивался один из банкетов картины, их было немало за семь лет съемок. Алексей Юрьевич, приобняв ассистента Колю Поздеева, шел к выходу. Вдруг откуда ни возьмись какой-то мужичонка во фраке: «А! Вот и вы, ну наконец-то! – И бесцеремонно схватил «честь и достоинство» российской кинематографии за пуговицу. – Послушайте, что я вам скажу…»

Герман поглядел на мужичонку, потом на Поздеева.

– Коля, ты его знаешь?

– Нет, Алексей Юрьевич, это, наверное, ваш знакомый.

– Я его тоже не знаю, – хмыкнул мэтр и пробасил: – Послушайте, любезнейший, идите на х.., вы мне неинтересны.

Через полгода на юбилей Алексея Юрьевича Коля Поздеев подарил Герману коробочку. Юбиляр достал из коробки секретарскую печать.

– Это еще что за херня?!

– А вы хлопните по бумажке, – улыбнулся Коля.

Герман шлепнул печать на первый попавшийся листок в кабинете – это был давно ожидавший решения запрос из Госкино.

На следующий день, найдя запрос с печатью на столе Алексея Юрьевича, секретарь сунул его в конверт и отправил по адресу. В Госкино ахнули: в середине фиолетового кружка печати размашистая подпись «Алексей Герман», а по ободку прописано: «Идите на х.., вы мне неинтересны».

Когда из комитета позвонили озадаченные чиновники, Алексей Юрьевич весьма порадовался и долго потом благодарил Колю Поздеева за хороший подарок.

Как-то в Риме Бондарчук встретился с Феллини, тот привел его в кинотеатр: шел вечерний сеанс, но зал был пуст, ни одного человека. «Мой зритель умер», – сказал Феллини. Это был его последний фильм.

Обидно. Я вижу, как, потакая публике, маститый режиссер превращает прекрасную игру умного артиста в блевотную туфту, лишь бы до хрюканья ржали.

Я вижу, как не потакающий публике театральный мэтр замучивает актрису – тонкую, азартную, прекрасную – до полной выхолощенности и невнятицы в блистательном, но мертвом рисунке.

Я вижу, как Герман, не пойдя ни на один компромисс, построил свое царство, в стенах которого творит безусловный шедевр, от каждого кадра дух захватывает, но все эти радости остаются внутри его же мира, зритель смотреть не будет: это трудно, больно, сложно и мрачно.

Что же делать? Эти совершенно разные мастера, лучшие, восславленные званиями, титулованные – всё в глухой песок? И молодая кровь не радует – ее мало, она робко пульсирует из раны наружу, истекая, а не насыщая тело. Тело должно переродиться. Зритель – тоже.

Снимали «Карнавальную ночь–2», я был ассистентом. Выхожу с площадки покурить, а на голову что-то брызжет. Испугался: вдруг из какого-нибудь павильонного прибора льется кислота! Поднимаю голову: с осветительского моста, с высоты 6,5 метра ссыт мужик. Его поймали: пьяный в дым, показывает корочки лауреата Госпремии. В том же павильоне, где пятьдесят лет назад снимали первую «Карнавальную ночь», на второй ссут на голову режиссера с высоты 6,5 метра.

Была у нас трехлапая собака. Очень ласковая, очень умная. Замечательно отснялась в замке Хельфштин – и Герман запросил ее в кадр. Но выяснилось, что после съемок на жаре она умерла от инфаркта. Герман сказал: «Жаль собачку. Хорошая».

Итак, на исходе четвертого месяца экспедиции Чехию обдало жарой, какой не было уже 140 лет. И у нас прекратились съемки.

Ни Герман, ни Ярмольник не покинули замок Раби, оставались в номерах. За столиком кафе между двумя отелями встречались сценарист Светлана Кармалита и продюсер Виктор Извеков, что-то обсуждали и расходились парламентерами по своим ставкам: Светлана Игоревна шла к Алексею Юрьевичу, а Виктор Михайлович к Леониду Исааковичу. Только по этим едва уловимым движениям было понятно: что-то происходит, но что именно – понятно не было. Вся группа, невесть зачем привезенная на площадку, день за днем отсиживалась в ресторане.

Наконец А.Ю. и Л.И. при участии С.И., В.М. и Юрия Клименко сели за стол переговоров.

К вечеру разошлись: на завтра объявили съемку – «Тропу смерти», начало которой открывало экспедицию в Точнике. Теперь та же «Тропа смерти» и завершала экспедицию. La morte rondo – смертельный круг.

Сняли сотый кадр – режиссерский. В практике «Ленфильма» еще жива традиция отмечать каждый сотый кадр. Сперва проставляются режиссеры, потом операторы, художники, звукоцех. В ритме этих отмечаний жизнь картины

Алексей Герман на съемках фильма «Трудно быть богом»

идет веселее. Когда кино снимается пару месяцев, успевают затеять шесть-семь банкетов.

«Тропа смерти» – сотый кадр. Я еще губительно пошутил на вечернем пиршестве, подняв тост: «За первый в истории мирового кинематографа сотый кадр, снятый на четвертом месяце экспедиции». Все смеялись. Все, кроме Германа. Но я забегаю вперед, пока еще – «Тропа смерти».

Образ этого дня, увенчавшего перемирие, – звуковой. А именно: нескончаемый, переходящий, как эстафета, ор.

Первым заорал режиссер-стажер Юрий Владимирович Оленников:

– Вашу мать, безобразие, группа! – Он завис в свирепой паузе, собрав общее внимание, и продолжил: – Когда вы наконец научитесь слушать режиссера, я вас спрашиваю!

Все недоуменно оглядываются по сторонам, а Юра витийствует, впадая в набатную нотацию, что совершено несообразно с его прежним образом поведения.

– Чё шумишь? – тихо любопытствую я, – все же вроде нормально: работаем, готовим кадр?

– А вы не вмешивайтесь, Алексей Евгеньевич! – ревет Юра мне, стоящему в шаге перед ним.

– Рехнулся ты, что ли, в чем дело?

– Я сказал налить в эту лужу больше воды, почему не сделали?

– Сейчас нальем.

На подъеме к площадке показывается Светлана Игоревна с корзинкой.

Рабочие несут воду, заливают лужу, я что-то указываю, уточняю, и вдруг за спиной кричит Кармалита:

– Ты не смеешь так разговаривать с Юрием Владимировичем: он режиссер, и ты обязан беспрекословно подчиняться.

Я немею – сговорились они, что ли? Что за цирк?

А Светлана Игоревна вопит, да так громко, что либо ее сейчас удар хватит, либо меня – контузия.

В этот момент за ее спиной вырастает Герман и комариным писком тонет ее крик в негодующем громе его баса:

– Светка, я сейчас уйду с площадки! Это безобразие, что за хамство – орать на члена съемочной группы, тем более на режиссера!

– А я, Лёшенька, не на режиссера ору, – хрипит Кармалита, – правда, Юра? Я на Злобина ору!

– А я Злобина и имею в виду, – грохочет Герман, – не смей при мне оскорблять членов режиссерской группы.

Как-то моя знакомая питерская актриса, приехав на гастроли в Чехию, навестила наши съемки в Точнике, где в арканарской яме мы месили грязь под проливным дождем. Время от времени прибегала Светлана Игоревна и «моторила» площадку, что-нибудь кричала – до хрипоты, продрогшая, промокшая насквозь, с прилипшей к губе, погасшей на ветру сигаретой. Подружка вздохнула: «Какая у тебя трудная работа, я даже не представляла. А Кармалиту так жалко».

Да, жалко. Она изо всех сил пытается примирить абсолютную бескомпромиссность Германа, его, как сказал Фоменко, гениальный эгоизм с реальными условиями съемки, инерцией огромной группы, опозданиями в сроках и тем, что многое, многое не получается. Она говорит ему, что он красивый и сильный, не пускает на первые просмотры материала, чтобы, если «счастье есть», предупредительно порадовать, а если «счастья нет» – настроить соответственно. Порой кажется, что она – его шарик воздушный, хрупкий, готовый в любой момент хлопнуть и исчезнуть. Но чаще – спасайся, кто может! – в силу неуемности натуры, необузданной ревности к единственному *Лёшечке*. Вот и теперь – ну мечтал ли я оказаться в этом жерле семейного Везувия?

– Я не на режиссера ору, а на Злобина!

– Светка, убью! Сию же минуту замолчи! – с навеса гасит ее Герман и нежно обращается к Юре Оленникову: – Давай, Юра, отдрессируй артистов.

Наступает внезапная тишина, будто и не было этих воплей. Появляется Ярмольник: «Всем добрый день!»

– Добрый день, Лёня, – корректно приветствует артиста Алексей Юрьевич и продолжает самым неожиданным, ошарашивающим меня образом: – Да, Алексей Евгеньевич, – подчеркнуто вежливо говорит он, – прошу вас, распорядитесь эту лужу углубить, к тому столбу привязать осла, здесь и здесь положить манекены в монашеских рясах.

– Хорошо, Алексей Юрьевич.

– Юрушка, – зовет Герман Оленникова, – пойдем обсудим кадр дальше.

Они уходят, растягивая по съемочной площадке шлейф покоя и здоровой рабочей атмосферы.

– Лёха, привет!

– Привет, Леонид Исакыч, что это с ними со всеми?

– Прости, кажется, я тебя погубил.

И Лёня просто, без обиняков объяснил, в чем дело:

– Мы сели разговаривать: я, Клименко, напротив Герман, Кармалита и Извеков. Герман говорит: «Группа устала и распустилась, только Юрка Оленников один все тянет, а Злобин обнаглел вконец. Как все трудно идет, не выдерживаю, наверное, я не режиссер, не профессионал». А Клименыч, представляешь, жует форель, глядит в тарелку, не слушает ни фига и соглашается:

«Да-да, Алексей Юрьевич, абсолютно с вами согласен – конечно, вы не профессионал и не режиссер!» Кармалита бледнеет, Витя Извеков ломает зубочистку, а у Юрьича желваки ходуном, и сопит свирепо. Я вижу, запахло жареным, возвращаю Германа к его мысли, чтобы отвлечь, заодно и тебя решил поддержать: «Алексей Юрьевич, – говорю, – Лёшка Злобин замечательно работает, увольте всю группу, ха-ха, в первую очередь Оленникова, ха-ха-ха, и оставьте одного Злобина». Я, конечно, пошутил отчасти, но Герману, видимо, стало не до шуток. Он со всем согласился, поблагодарил Клименко за искренность и мне руку пожал. Так что прости, сдал я тебя. Обещаю: если уволят, голодать не дам – будет работа, заберу тебя в Москву.

Потом был банкет по случаю сотого кадра, и эта шутка – черт меня дернул шутить. Гуляли до утра. Из Праги приехал Петр Вайль, они с Германом давние друзья.

Впечатался в память нежный утренний кадр: идут на рассвете в обнимку через пустую площадь два пожилых, неожиданно помолодевших человека, не от водки, конечно, а так, развспоминались, отогрелись. «Вот я, Петя, прости ты меня, – барин. Я должен стоять на балконе усадьбы и командовать крестьянами: работай хорошо, не ленись! А ты, Петр, мировой голос совести, ты целым странам говоришь: «Греция, вы не правы! Турция – откройте тюрьмы! Россия – покайтесь!» – «Ты совершенно прав, Лёша, но почему-то ты никогда меня не слушаешь». – «Что, я не слушаю?!» – «Ну да». – «Правильно, я же барин». – «Конечно, барин, но все-таки ты не прав».

И медленно удаляются две обнявшиеся фигуры – глаз не оторвать.

Когда завершали съемки в Точнике, долго снимали трудный кадр с большой насыщенной жизнью второго плана. Скачущие всадники, горящие костры, трюки…

Герман посмотрел на все в целом, сказал, что это марсианское кино, и перекрыл двумя фигурами по первому плану. А второй так и работал в сложно построенном взаимодействии. Если это кто-нибудь увидит, то в самых общих чертах, тем более что основные дубли сняли уже много позже режима, в темноте, при свете костров, в глубоком тумане. Но, видимо, не бывает напрасным прекрасное.

Я громко объявил конец смены и завершение сложного объекта. Обе группы, чешская и наша, ликовали.

Теперь подходит к концу экспедиция, остался пустяк – две-три смены на «Тропе смерти».

В юности казалось, что жизнь, ее развитие – это стремление к совершенству. Сейчас вспоминаю, что тогда, прежде, считал себя более совершенным, чем теперь. И весь путь оказывается путем признания себя, принятия себя. Такого несовершенного, несчастного и не то что бы греховного, а так – беспомощного в собственных глазах.

Всплыл дурацкий эпизод: я писал на видео съемку и важнейший дубль, сам не понимаю как, стер. Герман, издерганный тем, что у Лёни не получается сыграть, потребовал этот дубль. Хотелось сгореть, провалиться сквозь землю. Узнав, что дубль стерт, Герман даже кричать не стал. А мне не забыть.

Сидя за дальним столиком кафе, наблюдаю за нашими. Все разговоры, темы, все слова считываются легко и безошибочно. Стали они мне ближе? Не знаю, не думаю. Здесь, когда мы неразлучно вместе, нам важнее, дороже

наши различия. Уже четыре месяца. И мы вымотались. Интересно, а как люди воевали четыре года? Мир был тогда больным и свихнутым. Куда бы ни пришел – везде война. А здесь мешает, что есть дом, есть где хорошо, где нет войны.

Всякое «хорошо» напоминает о детстве. Утро пасмурно, горы дышат туманом, по траве роса, по волосам – морось…

Вся минувшая ночная шумная и суетная веселость забыта – никак не отражается, не помещается, не проникает в это утро, утро другой планеты, другого возраста.

Мы едем довольно долго в Чешский Крумлов. Вспоминаются и Таллин, и Рига, и детские летние месяцы в Прибалтике, куда ездили с отцом. Отчего так хорошо? Да оттого, что детство – первые живые впечатления. Но как вспомню о нем, об отце… сопровождающем, через кого многое мне открылось, тут же вспоминаю, что его уже нет. И жизнь другая, и туда уже не вернуться. И Чешский Крумлов превращается в декорацию, из которой ушли артисты.

Подоконник в бельэтаже гостиницы. Только что отшумела ночная гроза. Светает. Я смотрю в окно. Мне двадцать восемь лет. Когда было пять, я смотрел так же. Ранний подъем.

За ночь сделалось пасмурно. Утро серое, теплое, детское. Легкий дождь ретуширует башни костелов и Ратушной площади.

– Папа, я больше не буду таким… Не буду никогда, и тогда мы встретимся.

Прошло время, и снова я такой, даже много хуже.

Где же кротость голубя и мудрость змея?!

Только стыд, суета и ад мелочей.

Завтра выходной, как здесь говорят, вольный.

И вот сижу на чемодане перед гостиницей. Один. Вежливая девушка вызвала мне такси до аэропорта. Вечером того же дня в Петербурге на Моховой

встречаю Михаила Семеновича Богина[1], который привел меня когда-то на эту картину. В коляске маленькая дочка, рядом молодая Мишина жена.

– Ты из экспедиции?

– Угу.

– Закончили съемки?

– Нет, но я уже вернулся.

– Заходи через часок, водки выпьем – у меня день рождения.

Не зашел. Почему? Знать бы, что встреча последняя.

А еще через день на «Ленфильме» директор картины сияюще приветствует меня: «Алексей, зайдите в бухгалтерию». «Так ведь еще не зарплата?» – «Зарплата. Персонально для вас».

Там меня рассчитали. Все четко – до копейки. Ни тебе разговоров с Германом, ни с Виктором Михайловичем, продюсером. А просто: получите расчет.

По дороге со студии наблюдал чудесный эпизод в метро. Двери открываются: на платформе инвалид в коляске, кто-то дает ему двух рыбок в полиэтиленовом мешке. Он сует руку, достает средних размеров окуня, принюхивается. Вдруг окунь – взбрык! – выскальзывает из рук и упрыгивает по полу. Инвалид звереет, хватает палки и катит за окунем. Рыба упорно пляшет к выходу в сторону эскалатора. Наконец беглец пойман и с отчаянной жестокостью шарахнут башкой о мраморный пол. Присутствующая интеллигенция морщится, а какой-то дедок вопит: «Так ему, падле! Нефиг! Распрыгался, понимаешь!» Удовлетворенный счастливой охотой, инвалид возвращается на место, держит окуня за окровавленную морду и обнаруживает, что у него сперли шапку с деньгами. Дед-болельщик шмыгает с шапкой в уходящий поезд. Двери закрываются.

Вечером позвонил Юра Оленников, сообщил, что Клименко уже не работает на картине. А теперь перерыв на два месяца, как раз построят декорации и освободится оператор Владимир Ильин, с ним Герман снимал «Хрусталева».

Даже не знаю, что в большей мере определило для меня эту личность, ее значение в моей жизни. Этот напряженный, продолжительный период общения, работы, страстей или обрыв связи. В образовавшейся дистанции многое переосмыслилось, прояснилось, стало понятно, что́ в сухом остатке. Химический термин означает результат прохождения реакции. Составы столкнулись, пошла реакция, выбросилась энергия, но вот все успокоилось, завершено и – сухой остаток.

За время до весны 2001 года случилось многое: похоронили Мишу Богина и следом Николая Лаврова, я отработал свою первую картину в качестве режиссера на дебюте Сережи Бодрова «Сестры», его последней картине. Но это другая история. Несмотря на большую ответственность и большие полномочия, я чувствовал себя ненужным, все казалось каким-то игрушечным и случайным после работы с Германом. Я почувствовал и осознал горечь отсутствия настоящего процесса, недостатка трудностей, преодоление которых приносило счастье, я ощутил себя в сухом остатке.

По студии ходили знакомые персонажи в средневековых костюмах и страшных гримах, кипела работа в павильоне на первом этаже «Ленфильма» – все это было уже не про меня и казалось какой-то дурацкой ошибкой, сбоем, вызывало недоумение. Есть гаденькая киношная поговорка,

1. Второй режиссер на картине «Хрусталев, машину!».

которую особенно любят повторять продюсеры: «В кино незаменимых нет». Не ты, так другой, не справился – всегда есть дубль.

В своем случае я ощущал иное: я сам отказался от своей незаменимости и встал на поток, где лица неразличимы и всем, в общем-то, плевать, ты или не ты сейчас и здесь на этом месте в эту минуту.

Жестокость и несправедливость Германа оскорбляла, подчас доводила до слез; мириться с его особенностями было физически невозможно; но, поверьте, безразличие хуже, намного хуже. И еще важный фактор – масштаб личности, уровень собеседника. Пожалуй, задним числом, когда все отболело и забылись обиды, можно уверенно сказать, что именно болело и что мучило в работе с этим человеком. Не в нем дело, не в сложностях характера, в этом я никогда не разберусь, да и ни к чему. А про себя, про свою боль знаю одно: это была болезнь роста. Расти трудно, и мышцы ноют после тренировок, и болят ушибы от пропущенных ударов, но тот, кто действительно по-настоящему выбирал в жизни, знает: боль – во благо.

После понимаешь еще точнее и проще: тот, кто бился с тобой, нанося удар за ударом, что-то непременно и постоянно требуя и вымучивая, боролся не с тобой, а за тебя. Даже если и не ставил себе такой цели. Попытка прорваться естественно связана для тебя с болью, как родовая мука – а в ней не только младенец терпит, правда ведь?

По Питеру уже талым снегом и низкими тучами поползла весна 2001 года, не суля облегчения после безработной зимней спячки, загулов и томительных воспоминаний о настоящем деле.

Однако вдруг, вдруг… Как часто бывает, то долгое ничто, то это «вдруг» обрушиваются на тебя какой-нибудь лукавой дилеммой.

Позвонили из Самары, пригласили в маленький театр ставить большой спектакль по сценарию Бергмана «Улыбки летней ночи».

И тут же позвонил Герман.

Этот звонок ошарашил бы меня, если бы не короткая встреча накануне в просмотровом зале «Ленфильма».

Показывал свою учебную работу Юра Оленников. Позвал и меня. В зале были Светлана Кармалита, Алексей Юрьевич.

– Здравствуйте, Алексей Юрьевич.

– Привет, Лёшка.

Потом он что-то говорил о Юриной работе, а я слушал взахлеб: родная музыка, дым отечества! Вот сейчас бы ему впору повторить: «Лёшка, меня любить – это не профессия!» – да я был не с ним, а стало быть, не в профессии. Прощаясь, я сказал два слова: «Спасибо, соскучился».

И вот 8 марта утром звонит телефон. А в трубке басок: «Как ты понимаешь, я не с женским днем звоню тебя поздравить. Свободен сегодня?» – «Конечно». – «Приходи, поговорим».

В подъезде Германа 144 ступени и девять переходов, их квартира последняя, на шестом этаже.

Раза четыре я нажимал на кнопку звонка и слышал за дверью: «Светка, открой!» Потом тяжелое шарканье по коридору и вопрос: «Лёшка, ты?»

– Я, Алексей Юрьевич.

– Светка ушла, кажется, ключи забрала, ты не можешь меня открыть?

– С удовольствием, но как?

– Да, действительно никак. Хорошо, что пришел. Сварить тебе кофе? Впрочем, я не знаю, где у нас кофе.

– Спасибо, Алексей Юрьевич, я не буду, наверное.

– Ну как хочешь. Дело в следующем: я устал от их жалоб на тебя, ты вконец обнаглел и зарвался, как Мейерхольд…

«Интересно, – подумал я, – а он знает, какое сегодня число, время года, тысячелетие? Будто не прошло для него три четверти года с нашей последней встречи».

– Кто «они», Алексей Юрьевич?

– Да все – директор, администрация, группа – жалуются.

– До сих пор? Польщен. На вас они, кстати, тоже жалуются.

– Кто?

– Да все.

– Пожалуй, неудивительно.

– Вот-вот, мало ли кому охота…

Он перебивает:

– Ты не знаешь, где Светка оставила эти чертовы ключи?

– Может, ей позвонить.

– Может. А как? Где телефон? Ты знаешь ее номер?

Я набрал номер на мобильнике: «Светлана Игоревна, Алексей Юрьевич хочет вас слышать…»

– Да не хочу я ее слышать, пусть скажет, где ключи, – несется из-за двери.

А из телефона: «Лёша, передай трубочку Алексею Юрьевичу. Котя, дорогой, не волнуйся, ключи у меня, что?»

– Светлана Игоревна, это Лёша Злобин, я не могу передать трубку, я на лестнице стою, а Алексей Юрьевич в квартире за дверью, дверь закрыта, ключей нет, он хочет с вами поговорить.

– Да не хочу я с ней говорить, пусть дверь откроет! – бурчит Герман.

– А в чем дело, Лёша? – удивляется Кармалита. – Дверь изнутри открывается без ключа.

– Алексей Юрьевич, дверь открывается без ключа!

– Откуда я знаю?!

– Это не вопрос, это сообщение, Светлана Игоревна говорит: нужно пумпочку покрутить влево. И она сама сейчас придет уже скоро и сварит нам кофе.

– Я не хочу кофе.

– Но дверь, может быть, откроете?

Щелкнул замок, дверь открылась. Удивленный этим фактом, на пороге стоял и улыбался Алексей Юрьевич.

– Спасибо, Лёшка, – сказал он мне.

– Спасибо, Светлана Игоревна, – сказал я в трубку.

– Молодцы, ребята, – сказала Светлана Игоревна.

Руку Герман подает так: «На, пожми» – небрежно соглашаясь с условностью приветственного жеста. Рука неожиданно мягкая и маленькая, совсем не согласуется с привычным обликом боевого бегемота. Одинокого древнего зверя, медленно идущего напролом по опустевшей от врагов чаще; его враг невидим, он то ли призрак, то ли память. В рукопожатье – ускользание, потому и кажется узкой ладонь, что не ухватываешь ее в основании. Только пальцы. Его внимание не сосредоточено ни на этом жесте, ни на этом моменте

вообще. Разговор ведется с той точки, в которой сейчас сквозит или блуждает его мысль, он сразу выясняет важное для себя, как тогда за обедом в Чехии.

– Как тебе кажется… если Румата поднимет руку от бревна и, не замечая, что она в кровавой слизи, проведет по лицу и лицо станет кровавой маской?

– Здорово, Алексей Юрьевич.

– Ну хорошо. Пока…

А мимо уже идет кто-то следующий, например Коля Астахов.

– Коля, а что, если Румата…

Так он разыгрывает важнейшие кадры фильма, представляя их воображению прохожих. Поэтому он никогда не запомнит, как открывается дверь, если нет ключей, и где в доме кофе.

Мягкая некрупная рука ускользает в приветствии. Герман идет в кухню, садится в углу.

– Собственно, я все уже сказал. Хочешь кофе? Я правда не знаю, где кофе.

– Спасибо, хочу. Но я тоже не знаю, где кофе, а вы, Алексей Юрьевич, так ничего и не сказали, кроме того, что они жалуются.

– Ну и пусть жалуются. Мы сейчас выходим в павильоны, пока строится декорация на дамбе, до июля, наверное. Потом дай бог осилить дамбу – там будет сложно.

– Прекрасно, и?

– Что «и»? Послезавтра выходи на работу.

– Здорово, но я не могу.

До этого момента смотревший словно сквозь меня Алексей Юрьевич сфокусировался и как будто назвал меня по имени, имя звучало так: «Почему?»

– Послезавтра я еду в Самару ставить спектакль.

– Отказаться не можешь? Перенести?

– Слово дал, там ждут, премьера в репертуарном плане, да к тому же я сам хочу сделать этот спектакль.

– Какой?

– По Бергману.

– Достойно. Совсем обалдели.

– Что?

– Они сказали, что ты свободен.

– Кто?

– Ну все. Марина, Феликс.

– Видимо, у них устаревшая информация, но мне никто не звонил. Откуда взяли, что я свободен?

– Вот и говорю: обалдели. Хорошо, езжай в свою Самару к своему Бергману… Вернешься когда?

– В мае.

– Значит, в мае и будет послезавтра.

В коридоре слышится шум – вернулась Кармалита.

– Света, свари Злобину кофе, а то ведь Бергман ему не предложит.

– Какой еще Бергман, Лёшечка?

– Какой-какой – Ингмар, из Самары. Ладно, Лёшка, дуй в свою Самару, до мая подождем. Светка, а Феликсу скажи, что его двадцатилетний стаж в КГБ неактуален, Злобин-то, оказывается, тю-тю!

– Да что ты, Котик, обалдели они совсем?

– Не знаю, свари лучше кофе.

– А где кофе? Вы разве еще не пили кофе?

Я прощаюсь: «До свидания, Алексей Юрьевич, до мая».

В середине мая я вошел в до тошноты…

…до детских припухлых желез…

…знакомый павильон.

– Вот… кто не знает… Алексей Евгеньевич – режиссёр!

Он сказал «режиссёр» как будто не с двумя, а с тремя точками над «ё», будто многоточие зависло, и следовало продолжение: группа родственников ждала, что еще нового сообщат им о возвращенном скитальце.

Алексея Евгеньевича не знали здесь только два человека – оператор Владимир Ильин и сменивший Юру Оленникова режиссер Юрий Фетинг. Когда-то оба Юрия играли в спектакле «Белоснежка и семь гномов». Юра Оленников был гном Среда, а Юра Фетинг – Четверг. Гном Среда сейчас снимает короткометражку, а гном Четверг – режиссер у Германа.

С Ильиным и Фетингом мы знакомы не были, а что я режиссер, не знал вообще никто – был ведь Лёшка Злобин, ассистент по площадке.

Герман хохмит:

– Алексей Евгеньевич только что в Самаре опозорил славное имя Ингмара Бергмана, сделав по киносценарию спектакль, разочаровался в театре и вот – вернулся к нам.

День я приглядываюсь: что же изменилось, как теперь? Ничего не изменилось, будто и года не прошло. И для Германа наш разрыв в Чехии склеился с комичным диалогом под дверью 8 марта – напрямую, без временно́го промежутка. Так они здесь живут, одним бесконечным днем.

Я беру мегафон и знакомлюсь с Владимиром Ильиным. В ответ:

– Слушай, чё ты командуешь здесь, убери свой матюгальник!

– Это моя работа.

– Пошел ты нах со своей работой.

– Пошел ты сам нах…

Жаль, это был единственный разговор с Владимиром. Могли бы и другие темы обсудить, не всё же о работе. Но уже не обсудим, Володи нет, а мне, пожалуй, стыдно.

Еще было:

смешно,

спешно,

страшно,

как скучно, как странно…

счастье

и супер!

Смешно: Франческа и Моника

Перед воротами павильона стоит корова Франя, рядом пасется ослица Моника, обе уже неделю ожидают съемок. Моника каждый вечер уходит к себе в зоопарк, а Франя остается одна. Ее приходится доить, и даже специально отрядили человека из администрации – он с утра приносит Фране сено, а вечером приходит к ней с подойником.

И вот сегодня Франю не подоили, ее паладин умчал на дамбу готовить объект. В павильоне вовсю идет съемка, все страшно заняты. Тогда Франя принимается громко мычать у ворот павильона – мычит, не унимается. А никто не идет – безобразие; только звукорежиссер Николай Астахов ворчит: «Алексей Юрьевич, не могу звук писать, уймите эту корову». «Плевать на звук, Коля, снимаем, смена уходит!»

В кино всегда что-нибудь уходит и не успевается под конец смены. Полдня глядишь: все нога за ногу телепаются – а может, и не будет ничего, ведь уже неделю ничего толком не было, а к вечеру забегали, пар из ушей, кричат-волнуются, сверкают взорами, орут – не успевают!

Франя мычит, надрывно, неуемно, у нее своя смена. К ней подходит ослица Моника и, вытянув морду, из солидарности дерет горло на ослиный манер. Слыхали ль вы, как орут ослы? Невозможно выдержать даже с крепкими нервами, что там Хичкок и Эйзенштейново «Ледовое побоище». Взяв на переор, кто кого, Франя с Моникой дают такой концерт, что не только Коля Астахов бросает оглушающие его наушники, но и вся группа и актеры валят из павильона глядеть на этот последний день Помпеи, выраженный в звуке. Шлют за подойником, отряжают нового ответственного – главу реквизиторского цеха Олега Юдина – лично! Олег, физик-ядерщик, и еще он знает наизусть столько стихотворений Бродского, сколько тот и не писал: помню страшную экспедиционную ночь на картине «Молох», когда под комариный писк Олег глушил меня Бродским. И вот сейчас, швырнув под Франю подойник, он принимается тягать ее за соски и что-то бормочет – наверное, Бродского.

Франя стихает, Монику вежливо приглашают в кадр и ставят в глубине у столба. Она счастлива – актриса как-никак.

И смена идет, вернее, доходит наиблагополучнейшим образом. Лишь три бомжа на лавочке во дворе причитают: «Вон ослиху уже повели сниматься, а мы все ждем и ждем, две недели уже моемся почем зря!»

Спешно: дамба

Гонят к завершению съемки в павильоне: ждет дамба, декорация на фортах Финского залива. А ждать она может недолго – с середины сентября, к бабке не ходи, начнутся наводнения, а им не прикажешь. Должны были доснять к июлю, июль уже кончался, а завершением не пахло.

В этот напряженный момент мне вступило в голову жениться. Дамба не ждала, а невеста – тем более. Возможно, впрочем, она воспользовалась этой поспешностью, ибо в других условиях, более спокойных, я ни за что не женился бы вторично, а сразу бы женился в третий раз на моей сегодняшней жене Ирине. Но тогда думать не было времени, и я поспешил к Герману.

– Алексей Юрьевич, у меня завтра свадьба. Отпустите со съемок?

– Конечно, отпустим! И машину дадим, и букет, и шампанское выставим. Значит, так, Лёшка: как только объявляешь обед – садишься в мою машину и мчишь в загс. Вернешься – поешь, обед мы тебе оставим.

Так и было: в загс позвонили, скорректировали время, сунули шампанское и букет, вовремя продолжили послеобеденную съемку. Но на дамбу так и не вышли ни к середине августа, ни к первой декаде сентября. «Есть в осени первоначальной короткая, но дивная пора…», а мы все в павильонах. «Октябрь уж наступил, уж роща отряхает…» – вот только тогда потянулся съемочный караван, как цыганская свадьба вдоль помрачневшего Финского залива к обряженным в средневековье фортам.

Страшно: голуби

Страшно было, когда в поспешности съемок в павильоне погибли два белых ручных голубя. Первого ударило распахнувшимся в потолке арбалетным люком. Он упал, хозяйка взяла его на руки, звала по имени: их ведь по полгода, по году приручают, каждый – родной. Кадр был снят, и требовался еще голубь для другого кадра, где все безопасно – нет ни люков, ни арбалетных стрел: просто из рук актера в нужный момент вылетает голубь. Но хозяйка наотрез отказала. И, конечно, ее уговорили, кончалась смена, спешили, надо снимать. Пошла камера на тележке, тяжелая тележка с инерцией, на ней помимо камеры два здоровых мужика – Володя Ильин и ассистент по фокусу. Актер выпускает голубя, тот красиво вспархивает и садится на пол, он ручной, не боится – зачем ему улетать? А тележка бесшумно скользит по бетонному полу павильона, и ее не остановишь сразу, даже если закричишь. Как так совпало… прямо под колесо – и хлопок этот легкий, и птица еще трепыхалась. Потом хозяйке «скорую» вызывали – сердечный приступ. А смена шла, как та тележка, но недолго.

Буквально через пять минут Ярмольнику из Нью-Йорка позвонили, это было 11 сентября: упал первый небоскреб. А через четверть часа – второй.

Как скучно, как странно…

Молотим дамбу, смену за сменой молясь Нептуну и нереидам потерпеть с наступлением вод.

В форточку гримерной палатки залетает желтый лист и, кружась, падает на ковер рядом с уснувшей от холода мухой. Тут же впархивает бабочка-крапивница, садится на зеркало, греется о свое отражение. А за стенами форта – штормовой ветер.

Какой-то особенно нервный и напряженный день. Я весь в мыле, развожу второй план, десятки типажей и массовку. Декораторы ошалело стучат молотками, развешивая по стенам арканарского кабака дохлых кроликов и огромных рыбин. Дольщики вбивают в грязь сваи, прокладывая рельсовую дорогу под камеру, костюмеры прямо на типажах фактурят одежду, гримеры на бегу клеят бороды и выводят на лицах прыщи, ссадины и коллоидные шрамы. На площадку приходит Герман, подзывает меня.

– Злобин, ты площадочник, а их у меня хватает. Я хочу, чтобы ты взял кого-нибудь из типажей и сделал свою пробу. Докажи, что ты можешь, что ты – режиссер.

Я опешил. Интересно, думаю, морда у меня сейчас красная, наверное. А с красной мордой разве сформулируешь что-нибудь?

Германа что-то кольнуло в моем выразительном немотстве, он поправляет шапку, поднимает воротник и поддает парку:

– Давай-ка, возьми рассказ Шаламова, типажа какого-нибудь и…

Я даже улыбаюсь от ужаса, наверное, не самой приятной улыбкой. Казалось бы, какие проблемы, взял и сделал? Никаких проблем, но меня переклинивает: опять за парту, в первый класс? Да сейчас в кадре работают шестеро, кого я привел и готовил! Четверо из них – артисты с заметными эпизодическими ролями. В Чехии скольких типажей я натаскивал для работы, всех его студентов-стажеров патронировал, помогая им справиться с задачей… И потом – он же сам позвал меня «режиссером»! Я смотрю на Алексея Юрьевича, не шутит ли он? С языка рвется: «Спроси Оленя, как мы с ним лудили пробы с артистами, и самих артистов спроси! А теперь – начинай сначала, возьми рассказ Шаламова и сделай пробу?!»

Махнув рукой, я бегу разводить типажей. Он что – вообще не видит моей работы? Боже, как скучно, как странно!

Предложение Германа остается без ответа.

Счастье

Счастье было, когда сорвался с бревна с трехметровой высоты человек без пальцев, с обожженным лицом, в кольчуге, железном шлеме, с мечом на поясе. Он взобрался по лестнице, схватился за кольцо в потолке, а кольцо декоративное, непрочное, за него хвататься нельзя. Я успел это как-то сообразить и предугадать следующую секунду, когда он, забрасывая ногу на бревно, вырвал это кольцо из потолочной доски и полетел вниз. Видимо, только ангелы помогли мне правильно его подхватить под руки, заскользить по мокрым бревнам и мягко лечь, не поломавшись. Подошел Олег Юдин, протянул мне руку, помог встать. Почему-то в этот момент у меня в голове промелькнуло слово «друг», я схватил Олега за руку и встал.

И супер!

Снимали в сильный ветер в закутке декорации на берегу залива. Справа горела громадная печь, языки пламени лизали бревенчатый потолок. И вдруг декорация загорелась. Пламя быстро поползло по потолку в направлении группы.

Все уже настолько привыкли к стихийным ужасам работы, что паники не случилось.

– Внимание, спокойствие, выходите из декорации!

Все вышли, а Ярмольник выскочил на прибрежные камни. В огне и дыму оставалась с утеплением его костюмер Маргоша.

– Маргоша, уходи! Сгоришь нафиг!

– Я не могу. У меня артист на ветру без утепления стоит.

Через час вода Финского залива поднялась и хлынула смывать декорацию. Эвакуировали съемочную технику, спасали реквизит, поплыли бочки, телеги, дохлые белые кролики, а море прибывало, и ветер хлестал, и волны. Я забежал в палатку к Ярмольнику.

– Лёня, тонем!

Леонид Исакыч лежал в костюмных штанах и майке, закинув руки за голову, и бормотал вслух: «Зачем-то мне это нужно, зачем-то еще это нужно, а, Лёшка, зачем? Водки хочешь?»

Мы махнули по полтиннику, и я побежал в декорацию. Пошел снег, первый снег на воду залива. На камне стоял Герман, зачарованно смотрел на прибывающую стихию, на обломки декораций в волнах и говорил: «Господи, господи, какая красота! Почему увезли камеру, вот оно – кино!»

Неснятая декорация – это ЧП. ЧП – это проверки. И соответственно принятые меры.

В связи с перерасходом средств на картине объявлено сокращение штата. Велено всем цехам подать в дирекцию списки сотрудников. Сокращение получилось хитрое: гримеров перевели на вакансии костюмеров, реквизиторов – в рабочие, всех перераспределили, но оставили на картине. Уволили одного человека: ассистента по площадке – Лёшку Злобина. Супер!

Снились громадные съемки. Тысячи людей стоят перед мостом. Средневековье. Вот сейчас они должны пойти, а мост рухнет. А они об этом не знают – такая съемка, их не предупредили. Дубль готовят, разумеется, один. И все стоят. Только бы удалось, только бы удалось! Жуть.

Больше года во сне, как хромец Иаков с Богом, я дрался с Германом по ночам. Да, дрался. На кону стоял вопрос профессии. Герман, как Вий, входил в страшный сон: «Ты площадочник, а их у меня хватает!»

И я, как запуганный Хома Брут, бормотал: «Не площадочник! Я умею создавать и поддерживать оптимальный рабочий ритм, тренировать типажи, я все это делал с радостью и не раз. Вы забыли, как сами дважды звали меня? Зачем, позвольте узнать?»

– Ты режиссер? Докажи! – раскатывался громовый бас.

Я не стал доказывать, обиделся, и обида эта обернулась бесконечной ночной войной. Битва с иллюзией – необъявленная, односторонняя, фантомная, – с этим странным человеком, которому почему-то было не наплевать, режиссер я или нет.

Я бежал в театр, в абсурдную и прекрасную пьесу кинодраматурга Алексея Пояркова «Татарин маленький», где главный герой, Коляй Колянич, великолепно победил в своей фантомной войне – он попросту все забыл, забыл самого себя. И чем больше я понимал причины Коляй Колянича, тем очевиднее становилось: кажется, что эта тень на белом экране – моя. Беспомощная, окруженная цветными призраками тень режиссера, который орет в аппаратную и на весь зал: «Вашу мать! Кто там торчит перед проектором?!» И вдруг, обернувшись, ослепленный лучом, он что-то понимает, что-то вспоминает вдруг в этой черноте безлюдного зала: жизнь проиграна, беспамятство было спасением – лучше бы и не вспоминал.

Мы трижды сыграли спектакль в маленьком арендованном зале и разошлись на лето. Предстояло найти средства, чтобы доработать его осенью и пристроить в какой-нибудь театр.

Летом в пригородном автобусе я встретил Васю. Ехал на дачу к жене и увидел этого мужика с собакой: все лицо в шрамах, лысый, большой, зубов нет – ну абсолютно средневековый палач. Он добирался от электрички до дачного поселка. Дворняжка лизнула его руку, он улыбнулся; улыбка – детская, нежная, доверчивые грустные глаза.

Германовская зараза вглядывания в лица. Сколько лет должно пройти, чтобы я перестал, обращая на кого-то внимание, всякий раз думать: «О! Наш человек»! Это «наш» означает: типажно соответствует запросу «Это лицо глядит на меня из средневековья». Кто его видел, это средневековье? Но все лица можно разделить, увы, не в равных долях, на тех, кто смотрит на тебя откуда-то, и тех, кто вообще ниоткуда не смотрит. Или проще: есть лицо и нет лица.

У этого мужика с собакой лица было чересчур. Он так влип мне в душу, что, служи я у Германа, не замедлил бы подойти, познакомиться, пригласить на съемки. Но просто так подходить было неловко. Только когда он вышел из автобуса, я запомнил где, а потом спросил водителя, кто он. «Да Вася, сварщик с автопарка». Ну Вася так Вася.

На даче собрались «давние друзья» жены, не встречавшиеся уже лет десять. После третьей бутылки кто-то затянул: «А помните…»

И началась скучная игра – пошли врать. Главное в этой игре сохранять правдоподобие, наивно убеждая себя и других: минувшее рядом, мы еще те. А увидь те прежние этих нынешних – не узнали бы, отшатнулись в ужасе. Вот бы столкнуться с реальным минувшим – враз бы слетела поддельная радость.

Перед глазами стояло лицо Васи, этого совершенно чужого, незнакомого мне человека, и оно по контрасту к этой псевдодружбе было

родным, говорило больше, чем все напрасные, водкой подогретые слова. Собрались чужие, позабывшие друг друга люди, и вот им холодно и неловко. Наспех старательно лепят ощущение близости, присутствия, убеждают себя: не случайны мы здесь. Выпьют по рюмахе и вдогон опьяняют себя «воспоминаниями», ничего же другого сочинить не получается. Другого нет.

Мы редко близки, наши представления о близости ложны. Оказавшись в этой компании, я вдруг стал мил решительно всем: «Да ты свой!» Никакой я не свой; просто они чужие друг другу, меня тоже «сочинили», приняли за участника. Им важен зритель, который подтвердит: «Как здорово, ребята, какая у вас классная компания, как с вами интересно!»

Я ушел к озеру, долго смотрел на закат, думал о Васе. От дальнего берега плыла лодка, в ней мне виделись Вася и его собака, гораздо более реальные, нежели эта пьянь вокруг дачного мангала.

Я думал про Коляй Колянича из пьесы Лёши Пояркова, про человека, который все забыл, отрешился от реальности, потому что все в один миг показалось ему выдумкой. И вот он только едет куда-то или плывет на лодке, гладит собаку, а время течет сквозь него, не оставляя воспоминаний.

В захолустном поместье под дырявой крышей в осенний дождь сидит и ничего не помнит маленький помещик Коляй Колянич. Спектакль требовал доработок и средств на последний рывок, чтобы состояться. И средств этих не было, карманы прохудились, как помещичья крыша, нужно было искать помощи, нужно было что-то вспомнить.

Осенью, отчаявшись найти деньги на завершение спектакля, я позвонил Кармалите.

– Светлана Игоревна, прошу встречи.

– Завтра в обед на «Ленфильме» в кафе.

А там все те же лица, те же разговоры: «Это какая Надя? Та, что с Димой?» – «Не, та, что с Петей на картине Огородникова, но он еще с Риткой потом, а после – с тобой. Ну ты Петю не помнишь, что ли?» – «Надю вспомнила, она мне семь лет стольник должна»…

Подсаживается Светлана Игоревна. Излагаю суть вопроса.

– Денег найти не могу, а вот с Алексеем Юрьевичем поговорю – пойдешь сниматься?

– Кем?

– А тебе не все равно? Посидишь недельку-другую в костюме у павильона, хоть что-то заработаешь – не на спектакль, так подкормишься.

Это золотое предложение, потому что, если месяц сидеть на ставке самого занюханного типажа, зарплата будет больше, чем когда я рулил площадкой, – в разы.

– Спасибо, Светлана Игоревна.

– На здоровье, Лёшечка, не за что.

Вечером позвонила ассистент по актерам, официально пригласили сниматься.

Внезапно повеяло свежестью – криво ухмыльнулась голоштанная юность с ее нереализованным актерством: хочу сниматься в кино!

Ну кто этого не хотел? И я хотел.

Начало было провозвестнически ироничным: студийный ассистент по актерам добрая Татьяна Григорьевна Комарова позвала в массовку на английский сериал.

Смоленское кладбище в Ленинграде. У вырытой ямы толпа ряженых псевдородственников скорбно прощается с убитым милиционером. Медно рыдает оркестрик, на деревянных козлах дешевый гроб, в нем дорогой британский актер в форме мента-лейтенанта. Обливаясь оплаченными слезами, сердобольные дамы, «лучшие из лучших», возлагают на подданного Англии охапки белых гвоздик. Двое настоящих могильщиков накрывают его крышкой, достают длиннющие гвозди и стучат молотками. Камера на кране подробно фиксирует душераздирающую сцену. Вдруг крышка взлетает, из гроба выпрыгивает труп мента и бежит среди могил в направлении выхода с кладбища. Оказывается, у английского актера в контракте не прописано, что его будут заколачивать. В ответ на просьбу образумиться и предложение удвоить ставку, англомент решительно выкрикнул: «Профсоюз!!!» После этого слова нигде за рубежами России диалог, как правило, не продолжается. Сконфуженный продюсер воззвал о помощи.

Бригадир массовки Тамара построила в ряд всех мужчин и предложила за тройной обед лечь в гроб, а за двойной – пойти в могильщики, так как настоящие отказались: «Что за безобразие, мы колотим-стараемся, а он выпрыгивает!»

Я как раз не был связан никакими контрактными и профсоюзными обязательствами.

Под подушку гроба сунули чекушку водки: «Так положено!», вспомнили, что сниматься в гробу – хорошая примета, сулит долголетие, форма бедолаги лейтенанта пришлась как раз впору. Одним из могильщиков вызвался быть мой товарищ – филолог Сергей Антонов[2], ныне редактор в нескольких издательствах и большой специалист по готическому роману, написал ряд объемных исследований о вампирах.

Повисла над гробом камера на кране, взвыли лабухи, меня завалили гвоздиками, накрыли крышкой, оглушили гвоздобоем и чуть было не зарыли, но воспротивился реквизитор: гроб еще следовало вернуть в контору ритуальных услуг.

Вечером мы с Сергеем Антоновым в ближайшем скверике на лавке раздавили за актерский дебют дармовую чекушку и занюхали белыми гвоздиками, которые после съемок преподнесли нашим барышням.

А о чем мечтали все питерские актеры, знаете? Правильно – сниматься у Германа.

Во-первых, это достойно. А во-вторых, долго, бесконечно долго. И за каждый день – ставка.

Многих накормил Алексей Юрьевич, спасибо ему.

– Лёшка! Я хотел, чтобы ты работал режиссером, попросил сделать этюд. Ты сделал плохо. Нет, не плохо, но можно лучше. Я хотел, чтобы ты… В общем, я чист перед тобой.

Вдоль стен коридора перед павильоном стоит шеренгой съемочная группа, напротив вытянулась стайка типажей, один другого краше. Час назад меня обрядили в дерюгу раба, надели на шею колодку с цепью, выбрили голову, изъели коростой и прыщами – в таком виде я предстал перед

2. В данную минуту Сергей Александрович за соседним столом редактирует третью часть этих заметок. С характерным стуком профессиональных пальцев по клавиатуре компьютера.

главнокомандующим этой вопиюще нарядной армии. Открылись ворота, все повскакивали, вошла Кармалита с корзинкой, следом неспешно шагнул Герман. Пошел навстречу, ткнулся животом в мою дерюгу.

– Ну что, Лёшка, обеднел, художник? Молчишь, блудный сын, третий сын. *(Что за третий сын?)* Папа, дай кошелек, а потом – умри, папаша, пшелл-л-л…

Кармалита осторожно спросила:

– Лёша, это месть?

– Ну что ты, Светочка! Месть – это когда я хотел Таньку Доронину наголо обрить, а потом не утвердить на роль… – И добродушно улыбается: – Разбогатеешь, снова обнаглеешь, да, Лёшка?

На моем лбу клеймо из коллодия. Болит и раздражает кожу. Господи, только не начать жалеть себя. Не обозлиться, улыбаться.

Не жаловаться – терпеть.

Не удивляться – ждать.

Ночью после смены я написал сценарий-этюд, на случай, если Герман вдруг снова предложит снять пробу. ✦

Юрий Арабов

МОНАХ И БЕС

Сценарий

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2013, № 12

Глава третья. Настоящее чудо

В темном еловом лесу стоял низенький скит. Он представлял собою рубленую избу вышиной в малый человеческий рост, с окошком, затянутым бычьим пузырем. Еле видимая тропка, ведущая к нему, была завалена сухими иголками.

Повозкой управлял одноглазый монах, в ней сидели Иван Семенович и настоятель. Монах остановил лошадь, та начала мотать гривой и фырчать. Шапошников посмотрел в вышину. Кругом стояли высокие черные ели, и было темно, как поздним вечером.

Настоятель. Здесь и жить будешь. Раз в неделю тебе будут привозить хлеб и жмых.

Иван Семенович. А воду?

Настоятель. Здесь недалеко есть болотце. Из него и пить будешь. Но ты человек искушенный, бывалый, справишься… А ты будто и не рад, загрустил…

Иван Семенович. Грущу, что есть болотце… Надо вообще без него. Собирать дождевую воду и пить.

Настоятель. Это тебе виднее… И вот тебе послушание, коли заскучаешь… *(Он нахмурился, почесывая подбородок и тяжело соображая.)* Видишь, как много здесь сухих дерев? Непорядок. От сухостоя и здоровый лес гниет. Выпилишь мне все сухие деревья, а здоровые пронумеруешь.

Иван Семенович. Римским колонтитулом или как?

Настоятель. Это на твое усмотрение. У нас главное – титул. А колонтитул приложится. Это вообще дело десятое. *(Он не смог скрыть своего злорадства и посмотрел Шапошникову прямо в глаза.)* Колонтитул ты мой дорогой… Пропал ты… Совсем пропал. *(Вознице громко.)* Трогай давай!..

Одноглазый монах хлестнул лошадь кнутом, та нехотя развернулась и пошла обратно, озираясь и дрожа.

Настоятель обернулся. Он увидел, что Иван Семенович лежит на лесной дороге ничком – то ли плачет, то ли смеется…

Игумен перекрестился. Вверху зашумели высокие деревья, заговорили бессвязно, как хмельные на пиру. Начал падать первый снег.

←
Агостино Карраччи. «Искушение святого Антония». 1582

…Крупные хлопья ложились на тощую спину Ивана Семеновича, который по-прежнему лежал ничком в иголках, не ше-

велясь. Он услышал мягкие шаги рядом с собой и препротивный, чуть картавящий голос, который так надоел ему за много лет…

Легион. Конечно, не «Савой», не «Славянский базар», но жить можно. Отсюда мы начнем свой стремительный взлет. Цари земные тебе поклонятся, а мне платочек поднесут...

Иван Семенович сел на земле. Он увидел, что около скита бродит вертлявый молодой человек в перепачканных лосинах и с немытыми длинными волосами, слегка напоминавший студента-семинариста. Он также походил и на самого Ивана Семеновича, но из какой-то другой, университетской прохладной жизни. Длинноволосый носил небольшие круглые очки с перебитым правым стеклом, и на пальце его блестел перстень, подаренный государем. Посмотревшись в него, как в зеркало, он наскоро причесал ладонью свалявшиеся вихры…

И здесь Иван Семенович напал на него сзади. Повалил на землю. Начал избивать ногами, руками… и очки упали на землю...

Некоторое время они тяжело боролись, но силы были явно не равны. Пыл Ивана Семеновича быстро иссяк. Незнакомец толкнул его в грудь ногой. Шапошников опрокинулся в иголки и затих. Длинноволосый сел рядом, тяжело дыша. Начал близоруко щупать вокруг себя руками и наконец отыскал очки. Водрузил их на длинный нос. Они оказались теперь еще и погнутыми…

Он подышал на перстень. Оттер его о сюртук и посмотрелся в него. Поправил очки и волосы.

Иван Семенович лежал поодаль и плакал. Бесшумно падал снег…

Иван Семенович. Б-боже, б-боже ты мой!.. З-за что? З-за что такие муки? О-ой! Не могу!..

Он сидел на земле, схватившись за голову, и, раскачиваясь, плакал и причитал. В железной печурке трещал огонь. Скит топился по-черному, и внутри было довольно дымно. В углу стояла корзина с гнилыми яблоками, прикрытая грубой рогожей, больше в скиту не было ничего.

Длинноволосый подсел к Шапошникову и протянул ему кусочек еловой коры.

Легион. Для зубов хорошо и от запоров помогает.

Иван Семенович. Б-боже, б-боже ты мой! Ну до чего т-ты мне н-надоел. Уйди, с-сгинь и расточись! В-видеть тебя б-больше не могу!

Он выплюнул предложенную ему кору.

Легион. Ничего. Все идет отлично. Перед стремительным взлетом часто следует небольшое падение.

Иван Семенович. З-знаю я т-твой взлет и з-знаю, что б-будет дальше! Этот с-скит сгорит, и м-мне нужно б-будет искать н-новый монастырь.

Легион. Такова судьба настоящих подвижников. Все гонят, все клянут… – мучителей толпа… Но мы не сдадимся. Организуем независимый профсоюз и отправим настоятеля к чертовой матери.

Иван Семенович. С-слушай, м-мил ч-человек, ты же видишь, ч-что у т-тебя н-ничего не получится! Т-ты б отстал от меня… Н-ну есть же н-настоящие с-святые отцы… Ты бы к н-ним и шел.

Легион. Подле них место уже занято. Не пустят меня.

Иван Семенович. И н-никак не пролезть?

Легион. Никак. Такие зубры, нам не чета…

Он махнул рукой.

Иван Семенович. Н-но мне же до с-святости далеко, т-ты сам видишь.

Легион. Вижу. А знаешь почему? Смирения в тебе нету. Любовь есть, а смирения ни-ни… Мне противишься и в грош меня не ставишь.

Иван Семенович. З-значит, подчиниться с-сатане – это и есть смирение?

Легион *(горячо)*. Конечно! Я старше тебя и опытней. И бунт твой смешон, а безумное противление пагубно. Сказал тебе – будешь настоятелем здешнего

монастыря, значит, будешь… И не перечь! Заведешь новые порядки, организуешь коммуну, город солнца… суфражистки, швейные мастерские. Эмансипация женщин от мужчин и мужчин от женщин. Ты способный. Справишься.
Иван Семенович. Н-накось, в-выкуси!..

Он сложил пальцы в фигу и поднес к морде Легиона. Тот поморщился. Достал из кармана сюртука два камушка и вложил в руку Шапошникова.
Легион. Раскачивай свой язык, тренируйся… А то заикающийся настоятель… Еще и без смирения… Жалкое, я тебе доложу, зрелище!..

Они лежали рядом, укрывшись мешковиной. Дрова в печи почти прогорели. Иван Семенович запихнул камушки, которые дал ему Легион, себе в рот.
Иван Семенович. И что за имя у тебя странное – Легион… Это что-то армейское, разве не так?

С камнями во рту Шапошников почти не заикался.
Легион. Забыл разве, как *он* про нас говорил? Имя им – легион…
Иван Семенович. Так ты и Христа знал?
Легион *(неохотно)*. Не я. Бабка знала.
Иван Семенович. И что рассказывала?
Легион. Да нравился *он* ей.
Иван Семенович. Ну врун… Вот врун! Одно слово – отец лжи и всякого безобразия!
Легион. А почему нет? Мы единственные знали, что *он* не мессия, а…

Он запнулся и главного слова произнести не сумел.
Иван Семенович. Говори: Бог – и губы не криви!
Легион. Пошел к черту!
Иван Семенович. Я и так при нем. Как же Он вам нравился, когда Он вас всех, подлецов, загнал в стадо свиней и сбросил со скалы!
Легион. Ну и что? Искупались в жару, и только. Свиней, конечно, жалко. Не выплыли.
Иван Семенович. Ну подлец! Ну врун!.. Слова правды от тебя не добьешься!
Легион. А мне правду говорить совсем не обязательно. Не хочешь, не слушай.
Иван Семенович. Ладно. Ври дальше. Что там у вас вышло? Две тыщи лет назад…
Легион. Апостолы попались без университетского образования. Народ дикий, неразумный. Думали, что человек, и требовали всякой чепухи. Иуда вообще хотел восстания против Рима, а Иисус послал его куда подальше…
Иван Семенович. Иуда – ваш человек.
Легион *(страстно)*. Да в гробу я его видел в белой плащанице!..
Иван Семенович. Но если вы такие хорошие, так почему погубили Христа и распяли?
Легион *(шепотом)*. Это не мы… Это вот он!

Он стукнул тихонько копытом о землю, и в глазах его стал заметен ужас.
Иван Семенович *(также переходя на шепот)*. Начальство, что ли?
Легион. Можно и так сказать.
Иван Семенович. Ну и совесть не гложет?
Легион. У черта нет совести.
Иван Семенович. А что есть?
Легион. Ум. И субординация.
Иван Семенович. То есть если прикажут распять, то и распнете?
Легион. Слушай, ты чего ко мне пристал? Я тогда еще не родился, напоминаю! А бабка моя в ту весну вообще была в Риме на мартовских идах.

Иван Семенович задумался и выплюнул камушки на ладонь.
Иван Семенович. Н-не п-пойму я тебя, Л-легион. К-когда врешь, к-когда нет.. С-странный ты т-тип, ч-чудной.

Легион. Будешь тут чудным, когда с тобой столько лет.
Иван Семенович. Так ушел бы. Чего м-мучиться?
Легион. А профессиональная гордость? Я уйду, а ты совсем в святого превратишься?
Иван Семенович. С-с тобой и не дерзаю.
Легион. Вот именно. Настоятеля скрутим в бараний рог. Я такое ему чудо подсуну, пожалеет, что родился.
Иван Семенович. Д-дурак. Я н-настоятелем быть не хочу.
Легион. А придется. В одном только я оплошал… Нужно было государю под ноги бомбу кинуть и республику уже в этом году учредить.
Иван Семенович. З-замолчи, бес!.. В помазанника Божьего и бомбу?
Легион. Именно. Да пожалел его ради твоей карьеры. Тебя продвинуть хотел…
Иван Семенович. Ой, Иудово с-семя! Ой, в-выродок! Каин п-проклятый!

Застонал и даже заткнул уши ладонями, лег ничком.

Легион *(после паузы)*. Ты спишь, что ли, Ваня?

Шапошников промычал нечто невразумительное. Легион достал из кармана сюртука черную повязку на специальных резинках. Укрылся рогожкой, надвинул на глаза повязку и начал глубоко дышать, стараясь заснуть. Некоторое время оба молчали. Потом Иван Семенович не выдержал…

Иван Семенович. А с-сатана, п-прости Господи, он к-как?..
Легион. В каком смысле?
Иван Семенович. Ну… к-как человек?..
Легион *(после паузы)*. Очень эффективный руководитель.
Иван Семенович. А ведь ты его не л-любишь, Легион.
Легион. А я и не скрываю. Я его ненавижу. У нас так принято. Сильно надоел. Но заменить пока некем.
Иван Семенович. А с-самому встать на его м-место, не думал?
Легион. Опыта мало. Да у него такая охрана, не подберешься.
Иван Семенович. Как у г-государя?
Легион. Государю вашему до него далеко.
Иван Семенович. С-странное это м-место… Пекло. Все д-друг друга ненавидят, а в-вместе живут… Почему?
Легион. У вас в миру еще хуже.
Иван Семенович. Ой ли?
Легион. Конечно. Вон и снег пошел… Теперь на восемь месяцев зима. А у нас всегда тепло. У меня есть чудные воспоминания детства… Лежу в своей кроватке, только глаза разлепил. А маменька моя ласковая уже рога себе накрутила…
Иван Семенович. К-как это р-рога? К-как волосы, что ли?
Легион. Ну да, как волосы. Накрутила себе рога и мне так вкрадчиво: «Легиоша, нужно сковородку подогреть, а то она за ночь совсем холодная стала…» Ну, поднимаюсь, подкину уголька, чтобы грешники мучились, и за уроки… учу наизусть тайну беззакония. У нас учитель был строгий… Гог Магогович. Каждую неделю контрольные устраивал.
Иван Семенович. И к-какова эта т-тайна б-беззакония? Открыть можешь?
Легион. Не сейчас, Ваня, не сейчас. Спи давай… Завтра будем думать, как мир погубить.

Он глубоко вздохнул, сложил руки на груди и начал тихонько храпеть…

Иван Семенович проснулся от сладковатого запаха. Открыл глаза. Легион сидел за накрытым столом, подвязав на грудь белую салфетку. Черт знает, откуда этот стол взялся. Длинные волосы беса были зачесаны назад и смазаны бриолином. Перед ним на столе стояла заплесневелая бутылка вина, рядом с ней находились различные яства, разложенные на тарелках.

Легион. Вставай, Ваня, вставай. А то горячее стынет.
Иван Семенович. Богородица Дева, р-радуйся!.. Благодатная Мария, Г-господь с тобой…
Легион. Паштет фуа-гра будешь? Из печени гусей, раскормленных грецкими орехами… Очень советую. А барашек, фаршированный африканскими апельсинами? Копченый угорь, пойманный в Тивериадском озере? Десерт – крем-брюле, пирожное бланманже?
Иван Семенович *(продолжая молиться)*. …благословенна Ты в ж-женах и благословен п-плод чрева Твоего, яко Спаса родила душ н-наших…
Легион. Потом помолишься, потом. Молитва ждет, а горячее – нет. Так у нас в пекле говорят. *(Он налил красного вина в фужер, отпил глоток и чмокнул…)* Превосходно! У нас старики предпочитают портвейн, но молодежь пьет только сухое. Из погребов маркиза де Сада. Слышал о таком маркизе?
Иван Семенович. Не с-слышал и слышать не х-хочу.
Легион. И зря. Постник был великий. Сам себя кнутами стегал. И многого на этой стезе достиг… Ой как вкусно! Не меньше пятнадцати градусов! Вот это настоящее сухое! Если тебе предлагают сухое одиннадцати или двенадцати градусов, плюнь этим людям в лицо. Настоящая сухость начинается с тринадцати. И никакого спирта, заметь!
Иван Семенович. Д-да воскреснет Б-бог, да расточатся в-врази Его…

Он вытащил из кармана рубища несколько сухих пшеничных зерен и отправил себе в рот.

Легион. Вкусно?
Иван Семенович. Не в-вкусно, но п-питательно.
Легион. А печень будешь?
Иван Семенович. П-печень не буду.
Легион. И кишки не будешь?

Иван Семенович отрицательно покачал головой.

Легион. Ладно.

Он махнул своей лапой, и яства растворились в воздухе. Зато на столе образовались чернильница, перо и листок бумаги, исписанный наполовину. Стол из трактирного превратился в казенный, бюрократический и насупленный, как лицо человека в чинах.

Легион. На вот подпиши.

Он обмакнул перо в чернильницу и подал Шапошникову.

Иван Семенович. Ч-чего это?
Легион. Донос на настоятеля. В Священный Синод. Я такой-то такой-то свидетельствую перед святыми иконами, что игумен здешнего монастыря пьет, как баварская бочка, принимает пухлых дам в своей келье и распускает руки, как мамврийский дуб… Предлагаю вовремя предать анафеме, исторгнув из уст святой православной церкви, аки ветошь и тлен, не способствующий духовному оздоровлению и общему движению вперед.
Иван Семенович. Н-не п-правильно составлено. Об-бразы странные. Д-движение вперед… К-какое может быть д-движение вперед?
Легион. Сам не знаю.
Иван Семенович. И про д-дуб зачем-то…
Легион. Я сравнил руки с ветками дуба. Библейский образ.
Иван Семенович. Т-ты что, п-поэт?
Легион *(смутившись)*. Да так… Баловался в юности.
Иван Семенович. Здесь анонимка н-нужна. П-подлый навет и подлог. С-согласен?
Легион. Пожалуй.
Иван Семенович. Ан-нонимки подписывают к-крестом.

Он быстро опустил перо в чернильницу и вывел под документом размашистый крест. Бумага затрепетала, вздрогнула, как осиновый лист в безветренный день, и начала обутливаться по краям…

Легион. *(меланхолически глядя на то, во что превращается его труд).* Как хочешь. Твое дело. Но есть еще пара любопытных документов. Подпишешь – и дело с концом. *(Он дунул на стол, и пепел от анонимки закружился в воздухе.)* Один – с предложением передать Московский Кремль римскому папе. В бессрочное пользование. Это поможет долгожданному воссоединению церквей.

Иван Семенович. А д-другой?

Легион. Чтобы священники брились наголо и носили бы шотландские юбки. Подмахнешь?

Иван Семенович. Д-дрянь оба.

Легион. Не нравятся?

Иван Семенович. Ни к-капельки.

Легион *(со вздохом).* Эх, Ваня, Ваня… Нет в тебе либерализма. И интуиции нет. Пеняй, как говорится, на себя.

Иван Семенович висел вниз головой, привязанный веревкой к верхушке высохшей ели. Он слегка не доставал головой до земли. Легион тихонько раскачивал его и давал дельные советы.

Легион. Твоя задача – стать маятником. Понимаешь, Ваня? Это очень оригинально – человек-маятник. *(Он качнул Ивана от себя. Кровь прилила к голове Шапошникова, но он терпеливо сносил пытку, не проронив ни звука.)* Будешь считать про себя. Когда дойдешь до 1800 – это уже полчаса. Тогда кричи: «Бом! Бом!» Ты чего, не понял? «Бом, бом!» – я тебе говорю!

Он закачал Ивана Семеновича туда-сюда…

Иван Семенович. Б-бом… Бом!

Легион. Правильно. Умеешь. Я всегда знал, что человек – это самые точные в мире часы. *(Он присел под Шапошниковым на корточки и вытащил из кармана сигару.)* Курить будешь?

Висящий вниз головой Иван Семенович не ответил.

Легион. А я закурю. Не обессудь.

Он чиркнул шведской спичкой, раскурил сигару и выпустил в лицо Шапошникова облако колючего дыма. Иван Семенович закашлялся.

Легион. Можешь не считать, отдохни пока. Скоро у нас новая игра. На историческую тему. «Жанна д'Арк» называется…

Иван Семенович был привязан к стволу того же дерева. Но теперь привязан за туловище, точнее, спеленат, как ребенок. Ноги его упирались в огромную кучу сухого валежника.

Легион. Значит, так, Ванек. Будешь славить сейчас Мамону, царя Ирода, Симона-волхва и Лукрецию Борджию.

Иван Семенович. Лукрецию не б-буду.

Легион. А кого будешь?

Иван Семенович. Б-богородицу могу.

Легион. Богородицу не надо, Ваня. Ее и без тебя славят. А за бедную Лукрецию и сказать некому. Знаешь, как она мучается там… в нашем департаменте?

Иван Семенович. Все равно н-не хочу.

Легион. Ладно, Ваня, ладно. Уговорил. Дед бабу любил и ее же доил…

Он чиркнул шведской спичкой и поднес ее к валежнику. Где-то далеко прогремел гром. Хворост затрещал и полыхнул пламенем, будто был облит ламповым маслом.

Легион. Как тебе, Ванек? Не холодно?

Шапошников не сказал ничего. Через огонь было видно, что он возвел кроткие глаза к небу и что-то зашептал под нос, наверное, молитву.

Легион. Прощай, Ванек-Макарек! На том свете встретимся!

Опять ударил гром. Неожиданно пролился сильный холодный дождь. Пламя, сбитое водой, задымило, и небо заволокло едким дымом. Легион в сердцах погрозил вверх кулаком.

Легион *(в небо)*. Ты опять вмешиваешься не в свое дело? Ну что за старик такой занудный! Когда его просят, он ни гу-гу, а когда не надо, он тут как тут, во всей своей славе... *(Посмотрел на валежник, который был совершенно мокрым и неготовым к употреблению. Сокрушенно покачал головой и цокнул языком. Заботливо.)* Не обгорел ли ты, Ваня?

Иван Семенович. Н-не успел.

Легион. И хорошо. Давай я тебя развяжу. *(Ослабил веревки и помог Шапошникову освободиться.)* А ведь старик, пожалуй, прав. *(И показал глазами на небо.)* Если бы я тебя сейчас зажарил, то стал бы ты чистый святой. Эко я мог опростаться. А так еще не все потеряно, еще можно тебя совратить... поймать на какой-нибудь слабости. Ведь правда, Ваня, правда?

Шапошников кивнул.

Легион. Ладно. Передохни пока. Игры кончились. Начинаются серые трудовые будни.

Дождь прошел, было холодно и зябко. Иван Семенович дрожал. Он пошел на опушку леса темной еловой дорогой.

Лес упирался в мшистое болото, заросшее низкорослыми березками, между которыми попадались набухшие влагой осенние грибы. Но преимущество этого места было в том, что здесь можно было увидеть небо. Оно казалось низким, насупленным и грозным.

Иван Семенович встал на колени, поворотившись спиной к лесу. Обратив свой взор на восток, он скорбно начал шептать себе под нос...

Иван Семенович. Почто м-мучаешь меня, Господи? Почто с-своим гневом сжигаешь? Я г-готов все вынести, в-все пережить, нести к-крест во славу Т-вою, кабы з-знал... з-зачем этот к-крест несу? В чем с-смысл страдания м-моего? П-почему одержим б-бесом?.. Изгнать его не м-могу и уйти от н-него не получается... Тогда в чем мудрость Т-твоя, в ч-чем замысел, куда в-ведешь меня, Провидец и Человеколюбец? Н-не понимаю. А в-ведь должен быть с-смысл, должна б-быть разгадка... Намекни, п-подай знак, не п-позволь с-стать орудием в руках отца лжи и н-наставника всякого беззакония...

Он зашептал еще что-то, совсем уже неслышно и тихо.

Закричала болотная птица. Иван Семенович вздрогнул, поднялся с колен, прервав молитву... Обернулся...

Леса не было. Вместо него появилась обширная пустошь с иголками под ногами, но без самих деревьев.

Чувствуя, что сходит с ума, Шапошников бросился к своему скиту.

От костра, на котором его хотели спалить, осталось обширное пепелище.

Возле скита стояла одна-единственная ель. Около нее находился Легион с ведерком масляной краски в руках. На стволе оставшегося дерева он рисовал кисточкой жирную цифру: «**1**».

Настоятель изо всех сил гнал монастырскую лошадь, хлестая ее по впалым бокам. Повозка под ним подпрыгивала на ухабах и гремела колесами. Волосы его развевались по ветру, вид его был неопрятным, диким. Глаза блуждали, как у помешанного. И было отчего помешаться. Лес, в который он определил Ивана Семеновича, таинственным образом исчез. Единственным преимуще-

ством было то, что скит теперь был виден издали и мимо него никак нельзя было промахнуться.

Настоятель подъехал поближе и бросил кнут. Возле скита стояла высокая ель, на стволе которой была выведена жирная единица. Шапошников сидел под нею на корточках. Увидев настоятеля, встал…

Иван Семенович *(голосом Легиона)*. Здоровые деревья пронумерованы, занесены в реестр и кадастр. Старые утилизированы. Ни комаров, ни клещей. Животные пущены на воротники. Будет ли еще послушание?

Настоятель *(неистово крестясь)*. С нами Крестная сила, с нами Крестная сила!..

Иван Семенович. Давай послушание, дед! Давай послушание! Чего ты там шепчешь? С работою дружим, а без работы не тужим… Лес – он как интерес. Нету леса, нет и интереса…

Настоятель. С нами Крестная сила, с нами Крестная сила!..

Иван Семенович. *(заикаясь)*. Это не я, в-владыка! Это в-второй говорит!..

Настоятель. С нами Крестная сила!..

Он стеганул лошадь кнутом, повозка развернулась и понеслась обратно в монастырь.

Шапошников обессиленно лег на землю.

Легион *(склонившись над Шапошниковым)*. Ну как? Концерт прошел, а дирижер не пришел… Я ему обещал чудо, и он чудо получил. А ты чего на землюто лег? Простудишься…

Иван Семенович не ответил.

Легион. Вставай давай, вечерять пора. На ужин у нас сегодня копченый хвост быка. Ну и закуска мелкая – ветчинка, сыр лимбургский с питательной плесенью, всякая соленая мелочь…

Иван Семенович. Из-зыди, б-бес!

Легион. Ты чего обзываешься, обиделся, что ли?

Иван Семенович. Да.

Легион. А за что?

Иван Семенович. За л-лес. К-каждое спиленное д-деревце Богу жалуется.

Легион. Да ладно тебе. Не сейчас спилят, так потом. Думаешь, человек по жадности и подлости своей разрешит дереву просто так стоять? Никогда. Эта тварь не прощает красоты без выгоды. А выгоду свою ставит превыше всего. Вспомни, как евреи смеялись над Моисеем, когда он сидел на своей горе.

Иван Семенович. А они р-разве смеялись?

Легион. Гомерически.

Иван Семенович. Чем д-докажешь?

Легион. Прабабка рассказывала… Воздвигли Золотого тельца. А когда он его разрушил, они же Моисея и того… Камушком по голове. Старик долго не мучился. Сразу отошел.

Иван Семенович. Не в-верю.

Легион. Ну и не верь. *(Задумчиво, самому себе.)* В здешний монастырь нас, конечно, больше не пустят. Ну и ладно. Занюханный он, противный. Монахи без чувства юмора. Да и бедноват, не разгуляешься. Мы в столицу пойдем, в Лавру…

Иван Семенович. Без м-меня.

Легион. Прострация. Понял. Но учти. Образ, который создан под моим руководством, не может предаваться унынию. У тебя всегда есть пословица, поговорка, случай из жизни, исторический оптимизм…

Иван Семенович *(возвышая голос)*. Изыди, я т-тебе сказал!

Легион. Я, кстати, вывел духовную формулу из твоего жалкого существования… Подвижник без беса – это всего лишь подвижник. Но подвижник с бесом – это уже юродивый!

Иван Семенович. Д-да воскреснет Бог и да р-расточатся в-врази Его!..
Легион *(примирительно)*. Ладно, ладно… Не ворчи. Хочешь быть слизью, будь ей.

Иван Семенович лег на правый бок, повернувшись к бесу спиной. Тот потянулся, зевнул и направился в скит.

В скиту горел камин. Легион в расшитом золотом халате сидел в мягком кресле. На голове его красовалась турецкая феска, в уголке рта была зажата сигара. Он играл сам с собою в шахматы. Играл быстро, почти не обдумывая ходов. Шахматная доска была поставлена на стол среди грязных тарелок с остатками плотного ужина.

Быстро доиграв партию и сделав сам себе мат, Легион открыл дверь и выглянул на улицу. В зябком воздухе опять кружились снежинки. Иван Семенович по-прежнему лежал на боку под единственным деревом, которое оставил ему бес.
Легион. Иван Семенов сын!

Ответом ему было глубокое молчание.
Легион *(другим тоном)*. Иван Семенович Шапошников, подвижник земли русской, отзовись!

Шапошников опять смолчал.
Легион. Вставай с земли, слышишь? Если простудишься, то я пас. В медицине не в зуб ногой. Надо будет звать Гиппократа. А он пользует нашего Самого. К нему и не подступишься, такая шишка…

Иван Семенович лежал не шевелясь. Легион запахнул покрепче халат на груди и вышел на улицу.

Он присел на пенек, оставшийся от спиленного дерева. Глубоко затянулся сигарой, выпустил из себя облако дыма и стряхнул пепел на лежащего Ивана Семеновича.
Легион. Читал, Ваня, трактат Гиппократа «О природе вещей»? Он говорит, что основа жизни всякого человека – кровь, желчь и слизь. Кровь доминирует весной и летом, и приходится ее отворять. Желчь – осенью, а зимой – слизь. Вот ты, например, чихаешь, когда простудишься, а это значит, что опорожняешься от слизи… И сам себя лечишь. Ты живой, что ли, или не живой? *(Он ткнул Шапошникова копытом, и Иван Семенович издал легкий стон.)* Не знаю даже, как тебя развлечь… *(Задумался, придумывая очередное чудо.)* Видишь, кругом камни лежат? Могу превратить их в хлеба. Если, конечно, ты меня об этом попросишь. А что? Хлеб – великопостная пища. С тебя не взыщется, Ваня. И ангелам слава, и бесу уважение. Так в какой их превращать – в ситный, подовый? А хочешь, в пеклеванный с изюмом?

Иван Семенович тяжело застонал.
Легион. Брезгуешь? Ты не смотри, что камни в земле. Я перед чудом их помою.
Иван Семенович. Да п-пошел ты в б-баню!
Легион. Ладно. Тогда другое темное чудо. *(Он задумался и пустил лоб складками. Даже феска сползла и коснулась кисточкой его длинного носа.)* Так и быть. Сделаю тебя царем царей земных. Если поклонишься мне.
Иван Семенович. Это к-как?
Легион. Ну, скажем, управляющим горными разработками или сереброплавильным заводом. Годится?
Иван Семенович. Не г-годится.
Легион. А что так?
Иван Семенович. С-скучно.
Легион. А ты хочешь президентом республики? Ты же иностранных языков не знаешь, Ваня, а в России республика еще не скоро будет.
Иван Семенович. Не б-буду.

Легион. Ну тогда даже и не знаю, что тебе предложить. *(Задумчиво затушил о Шапошникова окурок сигары. Рассеянно посмотрел на нее и почему-то съел. Говорит, хрустя сигарой.)* Есть еще один вариант… Хочешь поглядеть на Вечный город? Ты поди и за границей ни разу не был?

Иван Семенович. На Рим, ч-что ли?

Легион. Дурак. На Иерусалим.

Он ожидал, что Шапошников поднимет его на смех. Но Иван Семенович как-то подозрительно затих.

Иван Семенович *(после паузы)*. На Святую землю?

Легион. Так говорят люди, но мы считаем, что это сильное преувеличение.

Шапошников неожиданно сел, изменив позу мертвеца.

Иван Семенович *(истово)*. Вези!

Легион. А ты хорошо подумал?

Чувствовалось, что он сам не рад своему необдуманному предложению.

Иван Семенович. В Иерусалим! В Храм Гроба Господня!..

Кровь бросилась ему в голову, щеки порозовели.

Легион. А ты тогда поклонишься мне?

Иван Семенович. П-поклонюсь!

Легион. И душу отдашь?

Иван Семенович. Ч-черт с тобой! Забирай всё!

Легион *(с испугом)*. Но это ведь лететь придется. По суше-то далековато будет.

Иван Семенович. По н-небу лететь, не ч-человеком вертеть… Так?

Легион. Ладно. Завянь! Научился ты у меня прибауткам, слушать противно. *(Задумчиво ходит взад-вперед по поляне, запахнув на груди халат. Говорит самому себе.)* Давно не летал, все мантры забыл… Тра гуру диева оум. Эта, что ли? Да нет, вроде не эта. Оум бавакава пассе, пассе…

Внезапно он тяжело поднялся в воздух метра на полтора. Завис, повисел несколько секунд и упал на землю, словно мешок картошки.

Иван Семенович *(подозрительно)*. Ты ч-чего?

Легион. Чего, чего… Из формы вышел, вот чего. Ходишь тут с вами, двуногими, великие тайны забываешь…

Он сосредоточился, повернулся мордой на запад и начал твердить последнюю мантру, прикрыв глаза.

Иван Семенович видел, как ступни лап Легиона оторвались от земли и медленно поползли вверх. Это было страшноватое зрелище, и Иван Семенович прикрыл глаза…

Открыв их, увидел, что перед ним болтается лапа Легиона, вся поросшая рыжеватой шерстью.

Голос Легиона *(сверху)*. Цепляйся, давай.

Иван Семенович. Не уд-держусь!

Голос Легиона. Двумя руками бери. А то свалишься с неба, как Денница, и никто тебя не воскресит.

Иван Семенович перекрестился. Схватился за лапу, висящую перед ним, обеими руками и резко пошел вверх.

Лететь под куполом цирка, схватившись за руку гимнаста, – это ощущение так себе. А лететь, держась за чью-то лапу, под небесным сводом – это вообще зрелище не для слабых и ощущение достаточно острое. Сколько может так продержаться обычный человек? Несколько секунд, не более. С Иваном Семеновичем так и вышло. Хорошо, что по бесовскому времени этих нескольких секунд было достаточно, чтобы покрыть расстояние в тысячи верст.

Лапа Легиона разжалась, и Иван Семенович упал в фонтан. Поднялся на ноги, заметив, что кругом цветут розы. В высоком кипарисе пела какая-то незнако-

мая птица. Несколько монашек возились с мотыгами в саду. Увидев выходящего из фонтана мокрого мужчину, закричали и бросились врассыпную.

Иван Семенович *(подняв очи в небо)*. Т-ты куда меня з-завез, бес?

Голос Легиона *(сверху)*. В женский монастырь. А что?

Иван Семенович. Я т-так и думал.

Голос Легиона. Небольшой недолет, Ваня, извини. Мы уже близко.

Шапошников увидел, как монашки в белоснежных головных уборах, словно курочки, крутятся вокруг крепкой дамы, показывая на него, Ивана Семеновича, пальцем. Крепкая дама, опираясь на посох, двинулась решительным шагом к фонтану.

Иван Семенович. Ун-носи меня отсюда, в-врун проклятый! Иначе н-не сносить мне г-головы.

Голос Легиона. Жаль. А я думал, переночуем здесь… Ну ладно, держись…

Перед Иваном Семеновичем свесилась с неба огромная лапа. Шапошников схватился за нее и пошел резко вверх…

Он упал с небольшой высоты на каменистую почву. Закашлялся от набившегося в рот и ноздри песка. Поднял голову.

Ему показалось, что он спит. Перед ним находился античный храм, выбитый непосредственно в камне, то есть храм являлся частью большой горы, выходил из нее, как призрак, и снова растворялся в пейзаже, то ли человек его сделал, то ли неизвестные боги, неведомо… Высокие колонны упирались в желтое небо. На портике были видны изваяния античных героев. Кругом не было ни души.

Иван Семенович *(потрясенно)*. Л-легиоша… Это что за к-красота адская?

Легион. В аду много хороших архитекторов.

Он оказался рядом. Халат его был истерт и пропылен, феску он потерял где-то по дороге. Отведя грязные волосы от высокого лба, он расстелил на камне географическую карту и начал мерить расстояние на ней, отведя большой палец от указательного и растопырив лапу.

Иван Семенович *(рассматривая портик храма и прикрываясь от солнца рукой)*. Б-боги какие-то не н-наши…

Легион *(не отрываясь от карты)*. Все боги похожи друг на друга. Только Единый ни на какого не похож.

Иван Семенович. А где же Г-гроб?

Легион. Под нами, должно быть. *(Он стукнул копытом о камень.)* Кирку организуем, не проблема.

Иван Семенович. А в-ведь ты с-сам не знаешь, куда нам л-лететь.

Легион *(оправдываясь)*. Видишь ли, Ваня… Я лично на Святой земле не бывал, не полагается нашему брату из рядовых здесь бывать, ты ж понимаешь… И если б не твое обещание поклониться мне, в жизни сюда бы не залетел… А так приходится действовать вслепую…

Неожиданно из глубокой расселины в скалах, которая находилась за их спинами, выехали всадники в белых тюрбанах и с ружьями в руках.

Легион. Это бедуины, ложись!

Иван Семенович *(с испугом)*. Кто?

Легион. Так себе народец… Креста на них нет.

Бедуины приблизились к храму. Переговариваясь между собой, нацелили ружья и стали палить по портику. Звук выстрелов многократно усиливался от скал. Иван Семенович, чувствуя, что глохнет, зажал уши руками.

Кто-то из бедуинов засмеялся и что-то сказал товарищу. Засмеялись и другие. Перестав стрелять, они поскакали дальше и скоро пропали из виду.

Шапошников вопросительно взглянул на Легиона.

Легион. Я все понял, Ваня. Мы маленько перелетели. Нужно назад вертаться.

Иван Семенович. А Гроб Господен?
Легион. Здесь его нет… Этот храм построил один из Рамзесов. Фараон такой был. Очень любил Элладу и не нашел ничего лучшего, как изваять в пустыне ее маленький кусочек. А стреляли они в тайник… Видишь на портике вазу? В ней, по преданию, фараон спрятал свои сокровища. Уже много лет стреляют, а разбить не могут.
Иван Семенович. Там д-деньги?
Легион. Нет. Только камень. Я ведь насквозь вижу, Ваня. Меня провести трудно.
Иван Семенович. Д-давай с-скорей в Иерусалим!
Легион. А передохнуть не хочешь?
Иван Семенович. Не надо! Л-летим.

Легион крякнул. Закрыл глаза и начал твердить мантру. Поднялся в воздух, протянул лапу сверху Ивану Семеновичу. Шапошников схватился за нее и полетел…

…Лапа разжалась, и Иван Семенович упал в самый центр шумного базара. Торговцы наперебой кричали что-то покупателям, соревнуясь в громкости голоса, и товар был у них какой-то странный – исключительно религиозной тематики.

Продавалось много икон, много аляповатой вышивки с изображением Богородицы, свечи, масло, кресты разной величины – от деревянных до золотых… Все это кричало, пело и смеялось.

Иван Семенович сидел в пыли и смотрел на этот бедлам детскими глазами ребенка.
Иван Семенович. Н-неужели Иерусалим?

Бес в сомнении пожал плечами. Спросил что-то по-арабски у одного из торговцев. В это время к Ивану Семеновичу подбежали несколько мальчишек и начали предлагать ему какие-то гвозди. Языка их Шапошников не понимал, поэтому решил обратиться к бесу за разъяснением.
Легион. Тебе предлагают купить гвозди, которыми Иисус был прибит к кресту.
Иван Семенович. П-почему их т-так много?
Легион. Значит, было несколько Иисусов…
Иван Семенович. А эт-то что?

Он имел в виду деревяшку, которую совал ему в руку расторопный торговец. Легион спросил у него по-арабски и тут же получил ответ…
Легион. Это обломок креста, на котором был распят Спаситель.
Иван Семенович. Д-дерево-то свежее…
Легион. Просто его хорошо хранили. И не удивительно – величайшая святыня… *(Он пошел по рядам торговцев в меланхолически-расслабленном настроении.)* Терновый венец с Голгофы покупать будешь? Настоящий. С колючками.
Иван Семенович. Н-нет.
Легион. Гребенка жены Понтия Пилата… Подойдет?
Иван Семенович. А саму ж-жену не продают?
Легион. Ее еще не отрыли. Камень от пещеры святого Иосифа… Кусочек древней плащаницы… Надо?
Иван Семенович *(взмолясь)*. Эт-то не Иерусалим, Легионч ик! Это т-торжище!

Бес бросил на него недоуменный взгляд. Так его Шапошников называл впервые.
Легион. Хочу тебя огорчить, Ваня. Это действительно святой город Иерусалим…

У прямоугольного храма, напоминавшего чем-то святилище в Петре, но без языческих статуй, бесновалась огромная толпа людей. Люди кричали, же-

стикулировали и пихали друг друга с остервенением. Ухо Ивана Семеновича уловило множество языков, которые он не знал. Шапошников вопросительно посмотрел на беса.

Легион. Кто-то хотел влезть без очереди… Сейчас такое будет, только держись!

Из храма выбежали несколько крепких арабов с плетками. Не разбирая, кто перед ними, они начали лупить толпу паломников. Иван Семенович видел, как какой-то женщине, по-видимому, из Старого Света, выбили глаз.

Тут подоспела конница. Лошади ржали и вставали на дыбы. Арабы били плетками толпу. Иван Семенович обессиленно сел на мостовую.

Иван Семенович. В-вези меня об-братно домой.

Легион. Не понял. Ты что, Ваня, хочешь изменить слову?

Иван Семенович. Я п-передумал.

Легион. Для святого сие непозволительно. А для юродивого странно. Я свое слово сдержал – доставил тебя в этот бедлам. Сдержи и ты свое.

Иван Семенович. А оч-чередь? Ты же в-видишь, что мы никогда с-сюда не попадем.

Легион. Любую очередь можно обойти с тыла. Встречаемся через полчаса здесь же. Пока.

И бес, глотнув горячего воздуха, кинулся в беснующуюся толпу и пропал в ней, как брошенный камень в бурной воде.

Шапошников в ужасе смотрел на то, что происходит вокруг. На толпу паломников, которая спорила из-за очереди. На жестокую охрану, не знающую милости и снисхождения. На менял и торгашей, заполнивших все улицы, которые прилегали к храму.

Он закрыл глаза и постарался сосредоточиться. Постепенно улицы и площадь затихли, настала звенящая тишина.

Шапошников открыл глаза. Он стоял один на один с древним храмом, кругом не было ни души. Это не значило, что люди и животные вдруг исчезли. Это значило, что Иван Семенович вошел в молитвенное состояние, когда свидетели, стоявшие вокруг, совсем не обязательны, а важно лишь твое личное усилие и сосредоточенность на главном.

Площадь была пуста. Храм возвышался прямо перед ним и занимал все небо.

Иван Семенович. Теперь Ты все видишь сам. Я слаб и порочен. Вера моя ничтожна. Я ничего не хочу. Я достоин пещи огненной и легиона бесов. Я побежден. Я не хочу идти в Твой храм, не хочу быть в Иерусалиме, потому что меня искусили суетой. Я не вижу смысла, не вижу разгадки своей ничтожной жизни. Меня все раздражает, и я ни с чем не согласен. Я даже в Тебя не верю, хотя знаю, что Ты есть. Открой мне тайну моего предназначения. Покажи Себя во всей полноте Своей. Яви настоящее чудо. А если нет, то хочу лишь одного – скорейшей смерти, забвения, беспамятства, тишины…

Сейчас Шапошников не заикался, потому что говорил не языком, а душой.

Внезапно горячий воздух подул в его лицо, волосы встали дыбом. Иван Семенович открыл глаза…

Сначала на площади возникли звуки – многоголосье разных языков, топот копыт лошадей, звук плеток и крики… Потом появились люди, много людей – европейцы, семиты, арабы…

Молитвенное состояние прошло. Иван Семенович снова оказался в толпе беснующихся людей.

Махнув на все рукой и ни на что больше не надеясь, он пошел назад от храма в гущу торговцев святостью, в бездну ристалища, во тьму искушения и греха…

…Он сбросил на мостовую лоток с гвоздями, которыми якобы был прибит Спаситель к кресту. Перевернул его и долбанул ногой лежащий на земле хлам. За ним побежал торговец, что-то возмущенно крича.

Иван Семенович тем временем подошел ко второму лотку. Не обращая внимания на орущего позади человека, опрокинул и этот лоток. По-деловому подошел к третьему…

И здесь его начали бить. Били в основном торговцы. Сначала руками, пыхтя и с ненавистью, а когда Иван Семенович упал на мостовую, то приложили в дело и ноги… С особым удовольствием приложили, от всей души.

Шапошников закрыл глаза, блаженно улыбаясь. Страдание ему было привычно и даже приятно, а вот исполнение своих желаний стало тяжелым крестом…

Постепенно торговцы устали и разошлись. На земле лежал маленький окровавленный человек в грязном подряснике. Улыбка застыла на его опухшем лице. Ему было хорошо.

Легион выглядел озабоченным. Хотя одет он был теперь, как бедуин, с иголочки и с вызывающей белизной, но лицо нервически дергалось, губы кривились, а длинный нос загибался к подбородку более, чем обычно.

Он зашел за плетеную изгородь, за которой располагался постоялый двор. По двору ходили куры, ища в пыли зерна, а черный петух, увидев Легиона, распустил свои крылья и тревожно закричал.

Легион *(на иврите)*. Сюда не приносили избитого русского?

Бородатый хозяин пожал плечами и закачал головой, показывая, что не понимает ни единого слова.

Легион *(на арабском)*. Избитый русский… Странный такой, не из этого мира.

Хозяин так же, как в первый раз, выразил мимикой полное недоумение.

Легион *(на русском, потеряв терпение)*. Русский… Бездомный бродяга?

Хозяин *(на чистом русском языке)*. А ты кто, еврей?

Легион. Можно и так сказать. Товарищ мой у тебя?

Хозяин. Кому и шакал товарищ. А этот – собака… У него всю печенку отбили. Вот там лежит.

И он указал рукой на деревянный навес, расположенный в глубине двора.

Легион. Если печенку отбили, значит, мой. *(Душевно.)* Коли помрет, то ты лично пойдешь в глубину трансфизических магм. Там ответишь за все.

Хозяин *(пораженный научной терминологией)*. Куда, куда?

Легион. К ядреной фене, вот куда. *(Ласково улыбаясь, сунул в руку хозяина несколько золотых монет. Прошел под навес. Увидел на деревянной лавке лежащего навзничь Ивана Семеновича. Присел рядом. Пощупал лапой лоб. Горестно цокнул языком.)* Ой, ой… Непорядок, Ваня, непорядок. Но ничего, сейчас поправим. *(Волнообразным движением провел лапой по лицу, как будто отирал с него воду. Снова пощупал лоб.)* Вот, теперь лучше… А здесь что? *(Он огладил лапой туловище, остановившись особо на области ребер. Что-то пару раз вправил. Тряханул за плечи, и они жалобно щелкнули.)* Сидеть можешь?

Иван Семенович сел на лавке и глубоко вздохнул.

Легион. Теперь-то лучше. Старик знал свое дело и учил неплохо, хотя и занудно.

Иван Семенович. Это т-ты о ком?

Легион. О Парацельсе. Он преподавал у нас анатомию. Больше так не делай, Ваня. Это Иерусалим, святой город, и ваши русские штучки здесь не проходят.

Иван Семенович *(обиженно)*. А ч-что они Христом т-торгуют?

Легион. Это мне и нравится. А чем еще им торговать, Ваня? Песком или смоквами? Правда, в их землях течет черная кровь. Через сотню лет она станет на вес золота, но они пока этого не знают.

Иван Семенович. С-слушай, п-полетели домой, а?

Легион. Об этом и не думай. Я уже обо всем договорился. Подкупил здешнего ключника, и он пустит тебя ко Гробу в эту ночь. Так сказать, частным образом, приватно.

Иван Семенович. К-как же я п-пойду в т-таком виде?

И он показал рукой на свое разбитое лицо.

Легион. А ты рассматривай это как аскезу. Постом тебя не проймешь, ты и так ничего не ешь. А побои как раз кстати. Все-таки не к попадье в гости идешь в Великий Четверг, а к самому Гробу Господню подойти дерзаешь... Отчаянная голова. Горжусь. *(Игриво похлопал Ивана Семеновича по плечу. Посмотрел на заходящее красное солнце, прикинув в уме течение времени.)* Умойся и будь готов через два часа. А я сейчас отойду, нужно привести себя в порядок. Все-таки великий город. Когда я в нем еще буду?.. По своей воле никогда.

Хозяин уже хотел закрывать свой глиняный дом, помыл ножницы и гребенку в блюде с водой, вышел на улицу и хотел было запереть дверь, но в цирюльню без спроса прошмыгнул моложавый бедуин и положил на стол перед зеркалом золотую монету.

Цирюльник *(сдержанно, на арабском)*. Я уже не работаю. Мне нужно идти на намаз.

Легион *(на арабском)*. Если хорошо сделаешь, я сам тебя намажу.

Он сел на стул и размотал свой тюрбан. Хозяин скептически окинул взглядом его длинноволосую немытую голову.

Цирюльник. Как стричь?

Легион. Не стричь, а подпилить.

Отодвинул волосы с макушки, и под ними открылись два твердых нароста, заостренные к вершине.

Цирюльник *(не слишком удивившись)*. Пирамидкой или гвоздем?

Легион. А как носят в этом сезоне?

Цирюльник. Я бы советовал пирамидкой.

Легион. Валяй. Тебе виднее.

Цирюльник вздохнул, взял в руки ножницы, но, подумав, отложил их в сторону. Выбрал металлический напильник для ногтей, но и он показался ему неуместным. Пошел в подсобное помещение и вынес из него большую пилу.

Начал пилить правый рог, вытирая платком пот со лба.

Легион. А ты будто и не удивился?

Цирюльник. А чего удивляться? Всякие здесь ходят в Иерусалиме, кого только не увидишь... То ли люди, то ли козлы...

Отложил в сторону пилу, взял легкий напильник и начал бережно обрабатывать правый рог...

Легион явился свежим и благоухающим. На щеках играл молодой румянец. Брови и ресницы были подведены краской. Отерев государев перстень о плащ бедуина, он посмотрелся в него и нашел, что недурен собой, то есть привлекателен во всех смыслах.

Иван Семенович стирал портянки в медном тазе. Посередине неба стояла огромная красная луна, слегка искаженная по краям и в очень странной пропорции по сравнению с землей – кто был в Иерусалиме в полнолуние, тот знает, о чем идет речь.

Легион *(оценивающе поглядев на луну)*. Нам уже пора, а ты еще не готов.

Иван Семенович. Я р-раздумал. Никуда н-не пойду.

Легион. Опять ты за свое нытье...

Иван Семенович. М-мир кончается... Г-гляди, какая странная л-луна.

Легион. Ты же не волк, чтоб на нее выть...

Иван Семенович. Сказал тебе н-нет. И всё...

Легион *(строго)*. Послушай, пропащая душа. Это для тебя единственный шанс прикоснуться к тому, о чем мечтает каждый христианин. Мне это вообще

не важно, мы камням не покланяемся, у нас других забот по горло. А вы – другое дело. Может, и срок твой за это слегка скостят…

Иван Семенович. Какой с-срок… Чего ты п-плетешь?

Легион. Адский, Ваня, адский.

Иван Семенович. А я разве в ад п-пойду?

Легион. Конечно.

Иван Семенович. З-зачем?

Легион. За воздаянием. Потому что обтирался со мной большую часть жизни.

Иван Семенович. Так не по с-своей же в-воле…

Легион. Это примут во внимание, и просидишь ты у нас лет восемьсот, не больше.

Иван Семенович. В-восемьсот лет в т-такой мерзости… Страшно.

Легион. И мне страшно. Я своего пекла вообще не переношу. Слишком душно. Толкотня большая, на всех сковородок не хватает. И потом… Держи человеческое слово. Даже я держу слово бесовское, хотя мне здесь трудно, Ваня. Очень трудно. Чувствую, как *он* здесь ходил… И *его* еще помнят. Зависть берет.

Иван Семенович оценивающе посмотрел на Легиона. Перевел взгляд на луну.

Иван Семенович. Она какая-то т-треугольная…

Легион. Это же Иерусалим, боль подлунного мира. И все пропорции здесь сильно искажены…

…Он постучался в запертую дверь три раза. На площади, кроме него и Ивана Семеновича, не было ни души.

Загремели ключи, и тяжелая дверь медленно отворилась. В проеме появилась фигура в черной одежде монаха.

Ключник *(на армянском)*. Проходите, но только не очень долго…

Легион *(на армянском)*. Я не иду. Он идет один.

Иван Семенович *(решительно)*. Нет уж. Ид-дем вместе.

Легион. У тебя что, гангрена гипоталамуса? С головой не в порядке?

Иван Семенович. Вместе, я т-тебе сказал! Иначе не поклонюсь т-тебе.

Кажется, он принял в душé какое-то важное решение и от этого весь был исполнен незнакомой для Легиона энергией. Эта энергия и подкосила беса.

Легион *(позорно залепетав)*. Ваня, пощади… Ведь я тебе друг… Даже лучше: я тебе заклятый враг. Ну не могу я, не положено мне по чину…

Иван Семенович. В-вместе! Вместе!..

Он схватил Легиона за лапу и изо всей силы втолкнул в пределы храма.

…Тяжелая дверь отворилась и вытолкнула на площадь двух паломников. Иван Семенович шел на своих ногах и плакал от одолевшей его радости. На руках его, как малый ребенок, лежал поверженный Легион. Он был без чувств.

…Над сокрушенным Легионом склонились хозяин постоялого двора, Иван Семенович и несколько постояльцев. Шапошников был ужасно взволнован, он дергал хозяина за руку и быстро лепетал…

Иван Семенович. Послушай, мил человек… Лекаря к нему надо, где здесь лекарь-то?

Он почему-то не заикался. Хозяин тем временем приставил к губам Легиона маленькое зеркало, подержал несколько секунд… Амальгама была совершенно чистой и даже не запотела.

Хозяин. Это случай для гробовщика.

Иван Семенович. Зеркало врет. Кто дышит, кто слышит, а кто с невесткой живет… Он и при жизни не сильно дышал.

Хозяин. Он ведь еврей… В синагогу нужно послать. Пусть ребе решает, что с ним делать. *(Мальчишке на арабском.)* Беги в синагогу, скажи, что Василий послал… Труп у нас.

Мальчишка побежал с постоялого двора. Хозяин тяжело вздохнул, вытащил из кармана маленькую монетку и положил на левый глаз Легиона. Другую монетку положил на правый…

Хозяин. Прочти молитву, какую знаешь, пока ребе идет.

Иван Семенович *(машинально)*. Господи, прими в Царствие Свое новопреставленного… *(Спохватившись.)* Не могу. Он не нашей веры.

Хозяин. А в кого он верил?

Иван Семенович. В себя.

Хозяин. Завидую. Мне бы так…

В это время левая монетка на глазе Легиона дрогнула, упала на щеку. Изо рта мертвеца вылез, словно змея, зеленый язык, слизнул монетку и юркнул вместе с ней обратно в рот.

Хозяин *(пораженно.)* Ты видел?!

Правая монетка тут же упала на другую щетку, язык слизнул ее и отправил в чрево.

Хозяин. Как это понимать?

Иван Семенович. Даже мертвые деньги любят.

На дворе появился ребе. Придерживая фалды длиннополого пальто, чтобы оно не испачкалось в пыли, он подошел к собравшимся вокруг Легиона зевакам.

Ребе *(сняв шляпу и вытирая пот со лба)*. И сказал великий Рамбаль Саре: «Благочестивая Сара, приготовь лучшее кресло для грядущего Мошиаха и поставь его под сень цветущей смоковницы, дабы Мошиах мог передохнуть перед началом своих великих дел…» И ответила благочестивая Сара: «Иди отсюда, нечестивый старик. Мне и самой сидеть не на чем…»

Хозяин *(уважительно)*. Правильно говорите, ребе, правильно…

Ребе *(на русском)*. Кто здесь труп?

Иван Семенович. Все.

Хозяин. Вот этот.

И он показал рукой на лежащего в пыли Легиона. Ребе склонился над ним и понюхал воздух, хищно раздувая большие ноздри.

Ребе. Обрезанный?

Хозяин вопросительно посмотрел на Ивана Семеновича. Тот в сомнении пожал плечами.

Иван Семенович. Не проверял.

Ребе. И сказал великий Рамбаль Баруху: «Благочестивый Барух, ты поставишь кресло для грядущего Мошиаха, сатана тебя забери?..» «Нет, – ответил Барух, – у меня ноги больные, а твой Мошиах может и постоять…»

Хозяин сокрушенно зацокал языком.

Ребе. Дайте мне плодоносную курицу.

Хозяин вместо этого дал подзатыльник мальчишке, и тот побежал выполнять указание ребе.

Хозяин. А курица зачем?

Ребе. За работу.

Хозяин. За два анекдота и целую курицу?

Ребе. Не волнуйся. Я сейчас третий расскажу.

Прибежал мальчишка с курицей. Ребе взял ее в руки, внимательно посмотрел в глаза и опустил на грудь мертвого Легиона.

Курица сделала несколько шагов. Внезапно заволновалась, распустила короткие крылья и, гортанно закричав, снесла яйцо.

Ребе *(с ужасом)*. Дибук! *(Он указал пальцем на Легиона.)* Дибук это! Дибук!

Побежал прочь со двора, придерживая фалды пальто и ничего не потребовав за труды.

Хозяин вопросительно посмотрел на Шапошникова. Тот не смог ничего сказать, потому что не знал, кто такой дибук, и проницательности ребе не оценил.

Легион к тому времени уже сидел в пыли и поводил вокруг сонными очами.

Иван Семенович. Легиоша, милый, ты жив?!

Он был искренне рад внезапному пробуждению заклятого врага.

Легион. Я ум-мер…

Чувствовалось, что он ворочает языком с большим трудом.

Хозяин. Встать можешь?

Легион пощупал свои ноги и сокрушенно покачал головой.

Хозяин. У него паралик… Я сейчас коляску привезу…

Иван Семенович. А руку поднять?

Бес сжал и разжал пальцы на своей лапе, но поднять ее вверх не сумел.

Иван Семенович. Но если ты умер, как со мной говоришь?

Легион. Тихо. Как и подобает м-мертвецу.

В это время хозяин вытолкнул из-под навеса небольшую тележку, похожую на современную тачку, и подкатил ее к Легиону.

Хозяин. Давай поможем ему сесть…

Вдвоем они подняли Легиона на руки и усадили в импровизированную коляску.

Иван Семенович. Как его исцелить?

Хозяин. Идите по святым местам. В Гефсиманский сад.

Легион *(в ужасе)*. Н-нет!

Хозяин. Ну тогда на Мертвое море. Его грязи для костей полезны.

Иван Семенович. А далеко это?

Хозяин. За углом налево, а потом – направо. Верст двести с гаком.

Иван Семенович. Двести не триста. Верста не киста, на живот не давит. Дойдем, Легиоша? На Мертвое море хочешь?

Бес утвердительно закачал головой.

Иван Семенович. А интересно знать, куда попадает умерший черт?

Легион. В р-рай.

Иван Семенович. В вечное блаженство? За что так?

Легион. Это д-для вас б-блаженство… а для н-нас… ужас страшный.

Солнце было белым от зноя. Налетевший горячий ветер поднимал вверх крутящийся штопор песка. Шапошников, обливаясь потом, толкал вперед тележку с Легионом. Рот и глаза были забиты песком. Колеса вязли, проваливались в барханы, и продвижение давалось с величайшим трудом. Но Иван Семенович не терял оптимизма и чувствовал небывалый для себя подъем после посещения Иерусалима. Легион же, наоборот, был похож на скрюченный и высохший от жары гриб.

Иван Семенович. А я всегда думал, что Христос по снегам ходил, а не по песку. Может быть, оттого, что родился Он зимой?

Легион. Д-двадцатого мая *он* р-родился, Ваня.

Иван Семенович. Опять врешь! Даже в болезни слова правды от тебя не дождешься!

Легион. Почитай К-клемента Александрийского. Он говорит, что д-двадцатого.

Иван Семенович. А Клемент – это ваш?

Легион. Н-никогда.

Иван Семенович. Почему же справляют зимой?

Легион. Из-за р-римских сатурналиев. П-праздники такие… Там наши черти г-гуляли и пили, а церковь в-ваша решила ч-чертей того… вытеснить и п-перенесла день р-рождения Иисуса на декабрь… как раз на с-сатурналии.

Иван Семенович. Опять врешь!
Легион. Не х-хочешь – не верь.
Иван Семенович. Ну… если ты такой правдивый, так открой мне тайну беззакония. Ты ведь обещал.
Легион. Я бы рад, да язык не п-поворачивается. С-страшно очень.
Он свесил голову на грудь и, казалось, задремал.
Иван Семенович *(себе под нос)*. Никогда не поверю, что Иисус родился весной… Никогда!

По пустыне шел караван верблюдов. На одном из них сидел Легион, рядом ехал Иван Семенович.
Иван Семенович. А Мертвое море… оно какое?
Легион. Не живое.
Иван Семенович. А рыба?
Легион. Вместо рыбы – мои р-родственники. На дне лежат.
Иван Семенович. Да ну? По какой же линии?
Легион. По отцовской. В Содоме м-много наших было.
Иван Семенович. Так мы чего, к содомитам, что ли, едем?
Легион. К их праху. Они мертвы, но д-дело их живет.
Иван Семенович. А ты сам, Легиоша, не того… Никогда этим не баловался?
Легион. Никогда. Я же п-постник.
Иван Семенович. Да ну? А паштет-то жрал…
Легион. Это чтобы тебя п-позлить. Я же из в-высшей касты бесов. Мы н-ничего не едим и не пьем. Женщин не касаемся. М-мужчин презираем. А гермафродитов…
Иван Семенович. Про этих не надо.
Легион. Как хочешь. Н-не не буду.
Иван Семенович. Тогда чем же ты отличаешься от подвижника?
Легион. Такой же вопрос задал м-мой дедушка Макарию Египетскому: «Ты вот съешь к-кузнечика, а я одно пшеничное зерно. Ты вот в-выпьешь воды, а я вообще ничего не пью. Тогда п-почему я не святее тебя?..» И сам же на него ответил: «П-потому что смирения во мне н-нету, Макарий. Этим одним ты меня превзошел».
Иван Семенович. Не дурак был дедушка.
Легион. Большой м-мудрец. Все п-понимал, но против системы не п-пошел.
Иван Семенович. Вот оно как… *(Просветленно.)* Значит, только смирением человек отличается от демонов зла?.. Чудны дела твои, Господи!.. Чудны!..
Впереди блеснула ослепительная полоска воды.

Шапошников с трудом дотащил Легиона к воде Мертвого моря и бросил его в прибрежный ил. Легион вздохнул полной грудью, стянул с себя одежду и начал натираться грязью, крякая и причмокивая от удовольствия. Тело его напоминало тушу волка, на лопатках были видны короткие отростки неразвившихся крыльев, тело было покрыто рыжей шерстью. Был ли у него хвост, Шапошников не заметил.
Иван Семенович *(отвернувшись от его наготы)*. В этой воде есть что-то зловещее.
Легион. Т-точно. В ней нельзя утонуть.
Иван Семенович. Да ну?
Легион. А ты п-попробуй.
Иван Семенович. Не смотри на меня.
Он разделся до исподнего и вступил в твердую воду. Хотел сделать несколько гребков, но дались они с величайшим трудом, и в итоге Шапошников просто лег на море, сложив руки на груди.

Легион. Т-теперь понимаешь, как Христос по в-воде ходил?
Иван Семенович. А вот здесь я тебя поймал! Не по Мертвому морю Он ходил, по Тивериадскому озеру! Опять врешь!
Легион. Не в-вру, а подвираю.

Иван Семенович подплыл к берегу, гребя руками, словно веслами, и вступил в прибрежный ил.

Иван Семенович. Как себя чувствуешь?
Легион. Как в п-пекле.
Иван Семенович. Летать можешь?
Легион. Сейчас п-попробую. *(Закрыл глаза и зашептал знакомую мантру.)* Оум бавакава пассе, пассе…

Ступни лап его чмокнули, оторвались на вершок от земли и тут же грохнулись обратно.

Иван Семенович. Стоп-машина?

Бес тяжело вздохнул.

Иван Семенович. Тогда давай лучше молитву. Она-то посильнее будет твоих заклятий. Мне ее в первопрестольной дали. Чудная молитва, странная…
Легион. М-молиться не буду.
Иван Семенович. А ты хотя бы послушай. *(Он повернулся на восток, сосредоточился и начал читать вполголоса.)* «Господи, не знаю, чего просить у Тебя. Ты один ведаешь, что мне потребно. Ты любишь меня больше, нежели я умею любить даже самого себя. Даждь рабу Твоему, чего и сам просить не смею. Не смею просить ни креста, ни утешения, только предстаю пред Тобою. Сердце мое открыто, Ты зришь нужды, которых я не знаю. Зри и сотвори по милости Твоей. Низложи и подыми меня…»
Легион. Вот это правильно!
Иван Семенович *(продолжая)*. «Безмолвствую пред святою Твоею волей, пред непостижимыми для меня Твоими судьбами. Приношу себя в жертву Тебе. Научи меня молиться, Сам во мне молись! Аминь».

Шапошников замолчал. И море было неподвижно, как студень. Великая тишина настала по всей Святой земле.

Иван Семенович. Теперь пробуй.

Бес сосредоточился, взмахнул лапами и упал. Ленивая мелкая волна накрыла его до пояса.

Иван Семенович. И что?
Легион. М-молитва подействовала. Даже стоять не м-могу.
Иван Семенович. М-да… *(Он в раздумье потер рукой подбородок.)* Что же нам теперь делать, Легиоша?
Легион. А к-как люди делают. К-кораблем плыть.
Иван Семенович. Плыть не бить, убегать не надо… Но для корабля деньги нужны. Осталось ли чего в твоей мошне?
Легион. Мошна ушла. Осталась в-вша.
Иван Семенович. Коль вша нашла, мошна хороша. Может, и нам что-нибудь перепадет. Будем зарабатывать черным трудом. Умеешь трудиться?

Легион сморщился, как от зубной боли.

Иван Семенович. Значит, белым трудом. Хотя это и не положено среди арабов…

На местном базаре, расположенном недалеко от лазурных вод Средиземного моря, сидел на земле человек странного вида. Длинные волосы его, наполовину седые, были заплетены в косу. На затемненных круглых очках сохранилось лишь одно целое стекло, другое было разбито. Одна половинка лица была выкрашена в синий цвет, другая – в розовый. В руках его находилась металлическая миска, наполненная водой. Этим человеком был Легион.

Иван Семенович ходил рядом в качестве ярмарочного зазывалы и кричал на весь рынок…

Иван Семенович. Извольте посмотреть и полюбопытствовать! Африканский колдун, людоед и мясоед. Пойман в джунглях на мясо молодой антилопы! Может делать настоящие чудеса по требованию почтенной публики! Колдун-ведун, проживает в аду, Господу на славу, челевецам во вразумление!

Поскольку он кричал на русском, то арабы на рынке мало что понимали, но все-таки подходили к Легиону полюбопытствовать и вразумиться.

Когда вокруг собралась небольшая толпа, Шапошников шепнул…

Иван Семенович. Легиоша, действуй…

И положил в миску куриное яйцо. Бес посмотрел на воду, сосредоточиваясь. В ней начали возникать небольшие пузыри. Вверх пошел пар, пузыри делались все крупнее, миска в руках Легиона затряслась, и яйцо в ней начало вращаться и подпрыгивать…

Иван Семенович. Можешь сливать!

Легион вылил воду на землю. Шапошников присел над яйцом и стал на него дуть. Потом взял в руки, перекатывая с ладони на ладонь.

Иван Семенович. Люди добрые! Что же это делается? Яйцо-то сварилось!

Он содрал с макушки скорлупу и дал яйцо молодому арабу. Тот недоверчиво приблизил к глазами и проткнул белок длинным ногтем. Из яйца вытекла густая желтая жижа.

Иван Семенович. Всмятку! Колдун-ведун сделал свое адское дело!

Арабы кругом стали оживленно переговариваться. В кружку на земле полетели монеты…

По морю плыл небольшой фрегат. Погода портилась, и дул сильный ветер.

На палубе находились Иван Семенович и Легион. Легион сидел на табуретке, накрытый шерстяным пледом. Шапошников стоял за его спиной и наслаждался вольной стихией.

Иван Семенович. Хочешь ли ты в Россию, Легиоша?

Легион. Н-нет.

Иван Семенович. А почему?

Легион. П-предчувствие у меня… Скверное.

Иван Семенович. Предчувствие – суеверие и вздор. Вера – вот чем человек жив.

Легион. Человек, может, и жив. А бес живет безверием, так нас учили.

Иван Семенович. У твоего брата все вверх тормашками. А трудно у вас диплом получить?..

Легион. Мне не д-дали.

Иван Семенович. И как же ты выкрутился?

Легион. К-купил.

Иван Семенович. За деньги?

Легион. За чужую д-душу. Успокойся. Не за т-твою.

Иван Семенович. А я спокоен. Потому что и так знаю: моя душа хоть нехороша, зато не стоит ни гроша. Потому всегда при мне.

Легион решил не спорить о стоимости души подельника и товарища. Некоторое время оба молчали.

Легион *(внезапно)*. Значит, хочешь з-знать т-тайну беззакония, Ваня?

Иван Семенович. Теперь – не очень.

Легион. А я все-таки с-скажу…

Иван Семенович. Я и уши заткну!

Легион. Нет, ты послушай! *(Громко и раздельно.)* «Не любите и нелюбимы будете!..»

Иван Семенович. И только? Или есть еще что?

Легион. Этим все сказано.

Шапошников некоторое время думал над словами беса. Потом вынул из кармана подрясника два небольших камушка.

Иван Семенович. На вот. Раскачивай язык. А то заикаешься сильно, как я раньше...

Море неожиданно начало твердеть. Освещение изменилось, перейдя от желтого к холодно-белому. Пошел сильный снег. Вода покрылась сугробами и исчезла.

Кругом была ледяная пустыня, на горизонте виднелась колокольня с горсткой черных домов. Под ногами белел лишь санный путь.

Иван Семенович. А снег-то сладкий!

Он с удовольствием лизнул снежок, находившийся в его руке, и запустил им в Легиона, который шел впереди.

Бес вздрогнул и поежился.

Легион. Мне х-холодно!

Иван Семенович. Это тебе не пекло. Но не бойся, коли здесь нет монастыря, остановимся в любом доме. Нас везде пустят.

Закашлялся. Оба были одеты не слишком подходяще для русской зимы. Легиона в грязном плаще бедуина вообще трясло крупной дрожью. Иван Семенович же в залатанном подряснике крепился и отчаяния своего не показывал.

Деревянные дома были похожи на крепости. Мостовая в центре была каменной, и на ней теплился один-единственный масляный фонарь. Лабазы и дома были погружены во мрак, окна закрыты ставнями.

Шапошников встал на цыпочки, дотянулся рукой до ближнего окна и постучал. Во дворе истошно залаяла собака. Морда ее мелькнула над забором, потому что собака подпрыгнула. Даже в темноте были видны ее огромные клыки.

Легион испуганно потянул Ивана за рукав и оттащил от опасного дома.

Иван Семенович. Благодатный дом, благодатная собака!..

Они пошли дальше. У следующего дома Иван Семенович повторил операцию – встал на цыпочки и постучался в темное окно, на котором не было ставен.

За окном зажглись медовые блики – кто-то запалил свечу, и из света возникла большая красивая дама, по виду купчиха, в накинутом на голые плечи шерстяном платке.

Иван Семенович. Мир тебе, благодатная жена! Не пустишь ли переночевать двух усталых путников, идущих по милости Божьей со Святой земли?..

За окном возникла томительная пауза. Потом окно отворилось, и под ноги Шапошникову вылились помои. Правда, его не задев.

Иван Семенович. А все равно... Благодатный город!

Легион. Благодатные п-помои!

Иван Семенович. Не бойся. Ночлежка для нас всегда найдется.

Легион. Н-ночлежка требует денег.

Иван Семенович *(не теряя оптимизма)*. Как Господь распорядится, так и будет.

Каменная улица вывела их к местному храму.

Бил колокол, указывающий на окончание службы. Из церкви шли нарядно одетые прихожане. Они, как тени, выходили из золотого свечения храма и во дворе сливались с тенями, темной оградой, темной улицей, лишь из-под ног подсвеченной белым снегом.

Легион не хотел входить через церковные ворота, стушевался, но Иван Семенович его пристыдил.

Иван Семенович. Стыдно, бес, ох как стыдно! После святого города христианской церкви пугаться? Нехорошо.

Он оглушительно чихнул.

Легион. П-простудился?

Иван Семенович. Чепуха. Чувствую себя отлично. *(Громко.)* Люди добрые, не злые… Подайте двум странникам на пропитание и на ночлег в сем благословенном городе. Не гоните, не хулите, а помогайте – копеечку давайте!

Прихожане отшатнулись от него, но кое-кто сбавил шаг и заинтересовался.

Иван Семенович. Люди добрые, не злые! Вот перед вами стоит враг рода человеческого, некрещеный, но смиренный силой Божьей во святом граде Иерусалиме! *(Он указал на Легиона.)* Помогите чем можете, а за врагом дело не станет, будет он вам служить не верой, но правдой, как мне служит, и без попущения Божьего вас не тронет… *(Он вдруг поймал на себе укоризненные взгляды и понял, что на него смотрят несколько нищих с паперти, у которых он отбивал деньги.)* Дай-ка, матушка, свою кружку… Все равно в ней ничего нет. *(Взял у нищенки кружку, сунул ее Легиону.)* Давай, Легиоша, работай!

Легион набрал в кружку снега. Сжал ее между рук. Снег быстро растаял, и из образовавшейся воды повалил горячий пар. В толпе раздались удивленные возгласы, кто-то, как в цирке, захлопал в ладоши.

Голос неизвестного. Откель вы такие взялись?

Перед ними стоял околоточный в зимней шинели и с шашкой на боку. Усы его заиндевели от холода и отливали серебром.

Иван Семенович. С Палестины, ваше благородие!

Околоточный *(с веселым удивлением)*. С Палестины? А пачпорт у тебя есть?

Шапошников посмотрел на Легиона. Тот сокрушенно пожал бескрылыми плечами. Усы околоточного встали дыбом. В очах зажегся пытливый интерес.

Околоточный. Так у вас еще и пачпорта нет?!

Околоточный. Кузьма Лексеевич, по-моему, я их того…

Он перекрестился на висевшие в комнате иконы. А может, на портрет государя императора, который был рядом. Частный пристав сидел за столом и пил чай с сушками. Тут же стоял самовар с сапогом, у которого колдовал казак с поседевшим чубом.

Кузьма Алексеевич. Чего «того»?

Околоточный. А того, что пачпорта нет. Подозрительны и неблагонадежны во всех смыслах.

Кузьма Алексеевич. Чем промышляли?

Околоточный. Побирались.

Кузьма Алексеевич. Сушек хочешь?

Околоточный. Не откажусь.

Он взял одну в твердую руку, переломил надвое и отправил в рот.

Кузьма Алексеевич. Коли они почту взяли… Зачем им побираться?

Околоточный. Сие нам неведомо.

Кузьма Алексеевич. Сочиняешь, Потапыч. Как всегда.

Околоточный. Ни Боже мой.

Кузьма Алексеевич. Что ж. Зови.

Околоточный вышел в коридор, и через секунду в казенной комнате оказался Легион вместе с Иваном Семеновичем. Бес был сильно бледен и нервен. Взглянул на иконы в киоте, плечи его передернуло. Иван Семенович

же радостно перекрестился на икону Спаса и поклонился портрету государя-императора.

Кузьма Алексеевич. Откуда?

Иван Семенович. Божьи люди.

Кузьма Алексеевич. А ты почему не крестишься?

Он обращался к Легиону.

Иван Семенович. Ему не положено.

Кузьма Алексеевич. Из евреев, что ли?

Легион. Почти. Но не с-совсем.

Околоточный. Он у них за главного.

Кузьма Алексеевич. Что еврей, ладно… Но чтоб вообще в Бога не веровал, это как?! *(Он был ленив и недоволен. Чувствовалось, что дознание ему в тягость.)* Когда родился, откуда идешь?

Легион. Из далекого д-далека сорок пятого ч-числа.

Иван Семенович. Ваше благородие… мил человек, да шутит он. Не видите, что он поведенный?

Кузьма Алексеевич *(доверительно)*. Почту на станции вы взяли?

Здесь Иван Семенович задумался и почему-то не ответил. Легион же сильно струхнул.

Легион. Да и мне и б-брать нечем. Руки застыли.

Кузьма Алексеевич. Поклянись, что не ты.

Легион. Ч-чем?

Кузьма Алексеевич. Иисусом Христом.

Околоточный. Да они это, Кузьма Лексеевич. Люди пришлые, на цыган похожи… Кому ж еще быть? Пачпорта нет. Одеты, как черти… Нужно их к капитану-исправнику везти.

Легион *(почему-то испугавшись)*. Не х-хочу к капитану-исправнику.

Кузьма Алексеевич. А куда хочешь?

Легион. Д-домой. В пекло.

Пристав посмотрел на околоточного, и тот в недоумении пожал плечами.

Кузьма Алексеевич. Тогда побожись.

Легион *(дав слабину)*. Ну… коли вы настаиваете… Л-ладно.

Он неуверенно перекрестился, мелко и еле-еле, открытой ладонью.

Пристав налил ему за это кипятку из самовара в стакан.

Кузьма Алексеевич. На вот. А то замерз совсем. А ты?

Он имел в виду Шапошникова.

Иван Семенович *(неожиданно)*. Было.

Околоточный *(с облегчением)*. Говорил же! Я мазуриков всех за версту чую.

Кузьма Алексеевич. Ты чего, белены объелся?

Иван Семенович. Так точно, ваше благородие. Я виноват.

Кузьма Алексеевич. В разбое с топорами?

Иван Семенович. Должно быть…

Легион в это время поперхнулся кипятком и пролил его на пол.

Кузьма Алексеевич. Как зовут?

Иван Семенович. Шапошников я. Иван Семенович. Из мещан. Родился в славном граде Торжке.

Кузьма Алексеевич. Если из мещан, то врать можно?

Иван Семенович. Не вру. Я первый за все в ответе.

Кузьма Алексеевич. А кобылу у крестьянина Захаркина в Крещение не ты ли умыкнул?

Иван Семенович. Виноват…

Кузьма Алексеевич. А девицу Смольянинову снасиловал под Рождество?

Иван Семенович *(подумав)*. Виноват.

Легион. А вы его про г-гибель Помпеи спросите, н-не он ли?
Кузьма Алексеевич. Кто такая?
Легион. Италийка. Благородных к-кровей.
Кузьма Алексеевич *(Шапошникову)*. Ты Помпею завалил, душегубец?
Иван Семенович. Виноват…
Легион *(объясняя)*. Да вера у него такая – все на себя б-брать… Глупая, н-надо сказать, вера!
Кузьма Алексеевич. Всё. Дознание окончено. *(Он смахнул ладонью крошки со стола и отправил их в рот.)* Выпороть обоих. За бродяжничество. А вот этого пороть особо. *(Он указал пальцем на Ивана Семеновича.)* За наговор на себя и неуважение к властям.
Околоточный *(заметно поскучнев)*. Кто пороть будет?
Кузьма Алексеевич. А ты что, не хочешь?
Околоточный *(шепотом)*. На дворе шибко холодно, руки стынут.
Кузьма Алексеевич. Значит, попробуют казацкой нагайки. Тебе пороть, Михалыч. *(Он обратился к казаку, который колдовал у самовара, подкачивая воздух сапогом.)* И пусть посидят в остроге до утра. А то еще околеют с холода, хоронить придется…
Казак. Пошли, что ли…

Он толкнул в грудь Ивана Семеновича. С ленцой вышел с задержанными в коридор.

Околоточный. Не слишком ли легкая экзекуция?
Кузьма Алексеевич. Не экзекуция, а вразумление. А ты чего бы хотел, смертоубийства?

Он приложил руки к самовару и начал греть их. Увидел искаженное отражение своего лица в начищенной меди. На него смотрел какой-то потешный монстр: лоб маленький, узкий, а подбородок большой, длинный, до самого стола…

Казак накинул на себя овчинный тулуп. Шапошников и Легион были, как пришли, почти раздетые. Изо рта каждого выходил пар. С неба глядели мелкие февральские звезды.

Михалыч лениво отодвинул ногою длинную деревянную скамейку, стоявшую у стены казенного дома. Поставил ее на середину двора.

Казак. *(Легиону)*. Рубаху заголи…

Легион поднял вверх свое бедуинское платье. Михалыч толкнул его на скамью, бес лег на нее животом и зажмурился.

Иван Семенович. Его поменьше, а меня побольше!
Казак. До тебя опосля дело дойдеть!

Опустил нагайку в снег. Ударил Легиона по спине, потом по ляжкам. Бес застонал…

Казак. Это полицмейстер проехал… А это генерал-губернатор идеть! *(Снова опустил в снег нагайку и снова ударил по заднице Легиона.)* А это сам государь-император Николай Павлович!

Он ударил с особой силой, и Легион свалился со скамьи в снег.

Казак. Готов. Теперь тебя, что ли…

Сбросил с себя овчину, потому что разогрелся, даже на щеках его заиграл здоровый румянец.

Иван Семенович *(заголяя живот и спину)*. Мне побольше.
Казак. А ты мне не приказывай, вша, не приказывай! Я тебе тут и поп, и приход, и Священный Синод!

Нагайка со свистом рассекла воздух. Опустилась с силой на икры Шапошникова так, что из них брызнула кровь…

Казак. Хорошо тебе? Или трошки прибавить?

Иван Семенович промолчал. Михалыч ударил еще, еще и еще раз. Опустил нагайку в сугроб и снова бил со свистом и увлечением…

Околоточный вместе с Михалычем внесли в острог выпоротого Ивана Семеновича. Легион сидел на деревянном настиле и, увидав поверженного Шапошникова, вскочил с нее.

Околоточный. Что-то у тебя подельник слабый… Или прикидывается? Вода – вот в этом баке, коли пить захотите. А по нужде – в бадью.

Они положили Шапошникова на нары и вышли. Железная дверь закрылась, лязгнул запор.

Легион. Ваня, ты к-как?

На нары была набросана солома. Бадья стояла в углу. Они оказались в камере одни. Стены были покрыты легкой изморозью, изо рта шел пар.

Легион подошел к баку, в котором была вода, открыл кран, но изнутри не пролилось ни капли. По-видимому, вода в баке замерзла.

Легион. Вань, ты слышишь, не ум-мирай. Я ведь тебе наврал про тайну б-беззакония. Я эту лекцию пропустил и до сих пор д-думаю, в чем она, эта тайна? Всю свою бесовскую жизнь ищу и п-постигнуть пытаюсь, а не могу. И в-виноват в этом ты, Ваня. Если кто умереть должен, то только я. В-видишь, у меня даже хвост отвалился от казацкой п-порки. *(И он показал Ивану Семеновичу какой-то обрубок, напоминающий кисточку для бритья.)* Хорошо порет, до п-печенок достает. Так даже бесы не могут… А п-помнишь, как мы познакомились, Ваня? Ты шел после утренней с-службы, ребенком еще, и плакал. И каждая слезиночка твоя б-была драгоценней алмаза. И я подумал: «Да это ж новый русский с-святой, лет через десять-двадцать п-просияет, коли так службу чувствует...» И не п-просиял ты, Ваня, из-за меня. Это ж и тебе лучше. А то б р-распяли или живьем сожгли, как я т-тебя жег… Я тебя от с-святости сохранил. И от м-мучительной кончины оберегал. И тебе лучше, и мне п-прибыток – обещали повышение. Но переиграл ты меня со Святой землей, Ваня… Сильно п-переиграл. И деться мне теперь некуда. Только здесь с тобою в-век коротать… Доля незавидная, но все же д-доля. То ли твой погубитель, то ли х-хранитель, сам не разберу…

Иван Семенович. Ангелы поют…

Легион дернулся и начал дико озираться.

Легион. Какие ангелы, где?! Ты меня не п-пугай, Ваня! Меня итак с души воротит, а тут еще эти… с в-венчиком на башке.

Иван Семенович. Они, как птицы. Лучезарные. Голуби мои…

Бывший бес замахал руками, будто ловил комаров.

Иван Семенович. А вот и она… Матушка.

Кажется, он начал задыхаться. Легион заметил, что Шапошников плачет.

Легион. Т-ты это брось. Тебя всего-то выпороли, пусть и сильно. А ты уже п-покойную матушку видишь?

Иван Семенович. Матушку Пресвятую Богородицу…

Он смотрел куда-то в угол. Легион проследил его взгляд, но нашел лишь бадью с нечистотами и бак с замерзшей водой.

Легион *(потрясенно)*. Да ты п-помираешь, Ваня… *(Сам себе.)* Он отойдет… Он сейчас отойдет! *(Бросился к железной двери, стал колотить в нее ногами и руками…)* Святой уходит!.. П-помогите, сволочи! Люди!..

Обернулся. Иван Семенович лежал с открытыми глазами. Из его отверстого рта вдруг выскочило туманное облако с крыльями. Бывший бес захотел это облако поймать, прыгнул, распростер руки… Но облако, просочившись сквозь него, поднялось к потолку, радостно помахало крылом и пропало...

Легион сидел рядом с нарами и беззвучно плакал. Потом прикрыл глаза Ивану Семеновичу и схватился руками за свою непутевую голову...

Эпилог

Чья-то рука постучала в деревянные ворота. Мальчишка-инок открыл и увидал фигуру, напоминающую пленного француза, – голова замотана каким-то шарфом, лапти на ногах прохудились, а сам опирается на костыль.

Легион. Н-настоятеля позови!

Мальчишка-инок. А ты кто?

Легион. Он меня з-знает.

Мальчишка-инок побежал к каменному корпусу. Легион подул на замерзшие руки, осмотрелся и отметил про себя, что в монастыре ничего не изменилось за время его отсутствия. Вороны каркали и кружились над куполами. Колокольня смотрела из-под облупленной штукатурки красным кирпичом.

Он увидел, что к нему неторопливо идет настоятель, впереди бежит мальчишка, позади на почтительном расстоянии семенит писарь.

Настоятель подошел ближе и внимательно всмотрелся в согбенную фигуру.

Настоятель. Кто таков?

Легион. Ч-человек. Вы меня знаете.

Настоятель. Не знаю и знать не хочу.

Легион. Люди в м-монастыре нужны?

Настоятель. Нет.

Легион. А р-работники?

Настоятель. Это другое дело. Что умеешь?

Легион. В-все.

Настоятель. И нужник чистить?

Бывший бес молчаливо кивнул.

Настоятель. А зачем к нам пришел?

Легион. Потому что м-монастырь. В России, я д-думаю, можно жить только при м-монастыре.

Настоятель важно посмотрел на писаря, тот в сомнении пожал плечами.

Настоятель. Не та каденция?

Писарь. Весьма сомнительная.

Настоятель *(Легиону)*. А зовут как?

Легион *(подумав)*. Отчество Ив-ванович. А имя странное – Л-легион.

Писарь. Латинские дела.

Настоятель. Будешь у меня Леонидом. Леонид сын Ивана, понял?

Бывший бес кивнул.

Настоятель. Место есть при портомойне. Был у нас тут один, стирал славно, но убег, Бог ему судья… А пока иди сам помойся. *(Мальчишке-иноку.)* Проводи его.

Мальчишка-инок. Пойдем, дядя!

Он взял странника за рукав и повел его в баню.

Настоятель. А мне говор его в самом деле кого-то напоминает.

Писарь. Я все-таки вас не пойму… Принимаете в монастырь кого ни попадя… Всякую шваль да голь. Зачем?

Настоятель *(укоризненно)*. Писарь ты, писарь… Латынь разумеешь, а Христа понять не можешь. Что же мне, королей французских сюда звать? Если я эту голь не приму, то зачем я здесь? Зачем все это? *(Он обвел руками пространство монастыря.)* Тогда останутся тут только камни да снег.

Повернулся и пошел в свою келью.

Вдалеке лаяли собаки. Солнце, как горчичник, припекало спину, и снег обугливался по краям.

Дело шло к весне. ◆

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Елена Стишова. Быть богом
Рецензия на фильм Алексея Германа «Трудно быть богом». Критик рассматривает картину как беспрецедентный радикальный художественный жест, постапокалиптическое полотно выдающегося режиссера, создавшего коллективный портрет деградировавшего социума. Автор исследует философские, эстетические, культурологические и стилистические аспекты картины, а также рассматривает фигуру самого режиссера сквозь призму его кинематографа.
«Трудно быть богом», Алексей Герман, братья Стругацкие, российское кино, социум, деградация, постапокалиптика

Антон Долин. Зеркало без героя
Исследование картины «Трудно быть богом» Алексея Германа. Автор анализирует особое пространство картины, ее глубинный радикализм, заключенный в концептуальном нарушении священных иерархий кинематографа, рассматривает ее в контексте всего творчества режиссера. Особое внимание критик уделяет анализу художественного языка режиссера, его уникальному подходу к работе с литературным материалом.
«Трудно быть богом», Алексей Герман, российское кино, радикализм, контекст, язык, литература

Зара Абдуллаева. В людях
Рецензия на документальную картину Алины Рудницкой «Кровь», повествующую о работе пунктов сбора донорской крови. Критик исследует стилистику и структуру картины, особую метафизику ее пространства, неординарный исследовательский взгляд режиссера, фиксирующего формальные ритуалы непрерывной повседневности.
«Кровь», Алина Рудницкая, «Артдокфест»-2013, документальное кино, донор, ритуал, повседневность

Вика Смирнова. «Артдокфест»-2013: горизонтальное кино
Обзор фестиваля документального кино «Артдокфест»-2013. Критик анализирует программу фестиваля, наиболее яркие работы режиссеров-документалистов, исследует тенденции, выявленные фестивалем в 2013 году, а также метафоры, символы, мотивы и идеи, позволяющие поставить своего рода диагноз нынешней социальной реальности.
«Артдокфест»-2013, документальное кино, тенденции, символ, социальная реальность

Наталья Сиривля. Шура и ее братья
Рецензия на документальную картину Дины Бариновой «Прощеный день», повествующую о жизни людей с ограниченными возможностями – слепых. Анализируя особую метафизику, стилистику, нарративную структуру и другие аспекты фильма, критик раскрывает неординарность режиссерского подхода к изображению чужой, невидимой жизни, протекающей в полной темноте.
«Прощеный день», Дина Баринова, «Артдокфест»-2013, документальное кино, нарратив, невидимая жизнь

Илья Бобылев. Глубина резкости

Рецензия на документальный фильм Марины Разбежкиной «Оптическая ось», повествовательную основу которого составляют семь фотографий, выполненных на рубеже XIX–XX веков. Критик исследует эстетические и смысловые особенности картины, ее уникальное пространство, выстроенное на контрастах и сопоставлениях, в которых раскрывается роль фотографии как инструмента осмысления реальности.

«Оптическая ось», Марина Разбежкина, «Артдокфест»-2013, документальное кино, фотография, контраст, осмысление реальности

Ольга Андреева. Я молчу

Автор исследует понятие «авторство» и фигуру автора как такового, человека, который наглядно демонстрирует механизм смыслопорождения, работающий при любом столкновении с реальностью. Анализируя нынешнюю ситуацию в мире и в России в частности, а также рассматривая фигуру автора в историческом контексте, автор статьи пытается понять и осмыслить причины, приводящие к утрате языка, воли, авторского «я».

Автор, молчание, смыслопорождение, реальность, литература, утрата языка, авторское «я»

Андрей Фоменко. Конвульсивная красота иного

Исследование творчества одного из пионеров научного и научно-популярного кино Жана Пенлеве. Автор подробно анализирует различные аспекты его творчества, принадлежащего одновременно двум областям – естествознанию и художественному авангарду. Особое внимание уделяется анализу тесной связи фильмов Пенлеве с сюрреализмом и дадаизмом.

Жан Пенлеве, научно-популярное кино, естествознание, авангард, сюрреализм, дадаизм, природа

SUMMARY

Elena Stishova
To be a God
Review of Alexei German's HARD TO BE A GOD. The critic considers the picture as an unprecedented radical art gesture, a post-Apocalyptical canvas by the outstanding artist, who has created a group portrait of the degraded society. The author investigates philosophical, aesthetical, cultural and stylistic aspects of the picture as well as the figure of the director himself through the prism of his cinema.
HARD TO BE A GOD, Alexei German, Strugatsky brothers, Russian cinema, society, degradation, post-Apocalypse

Anton Dolin
A mirror without a hero
The author analyzes Alexei German's HARD TO BE A GOD in the context of the director's creation: its special space, deep radicalism rooted in the conceptual transgression of the sacred hierarchy of cinema. Special attention is paid to the analysis of the filmmaker's creative language, his unique approach to the literary original.
HARD TO BE A GOD, Alexei German, Russian cinema, radicalism, context, language, literature

Nina Zarkhi – Svetlana Karmalita:
"He went away and never came back"
Alexei German and his HARD TO BE A GOD.

"In the Soviet Union there were no white trams"
Rome International: conference "Audacity of form and form of audacity" devoted to Alexei German.

Italian press on HARD TO BE A GOD

Vika Smirnova
Artdocfest-2013: horizontal cinema
Coverage of the festival of documentary cinema Artdocfest-2013. The critic analyzes the most prominent works of docu-makers, investigates trends revealed by the festival in 2013, as well as metaphors, symbols, motives and ideas which allow to set a diagnosis of contemporary social reality.
Artdocfest-2013, documentaries, trends, symbol, social reality

Zara Abdullayeva
In the World
Review of Alina Rudnitskaya's documentary BLOOD (Russia) telling of the work of donor centers. The critic investigates stylistics and structure of the picture, special metaphysics of its space, extraordinary investigative view of the director, recording formal rituals of legato routine.
BLOOD, Alina Rudnitskaya, Artdocfest-2013, documentary, donor, ritual, ordinary life

Natalya Sirivlya
Shura and her brothers
Review of Dina Barinova's documentary A SHROVE DAY (Russia) telling of life of people with disabilities (blind). Analyzing special metaphysics, stylistics, narrative structure and other aspects of the film, the critic discloses personal touch of the director's approach to representation of alien, unseen life in darkness.
A SHROVE DAY, Dina Barinova, Artdocfest-2013, documentary, narration, unseen life

Ilya Bobylyov
Depth of hardness
Review of Marina Razbezhkina's documentary OPTIC AXIS (Russia). The narrative structure of the film is arranged around seven photos taken at the turn of the 19th–20th centuries. The critic investigates aesthetical and semantic peculiarities of the picture, its unique space based on contrasts and juxtapositions, where the role of photography as a tool of reflection on reality is disclosed.
OPTIC AXIS, Marina Razbezhkina, documentary, Artdocfest-2013, photography, contrast, reflection on reality

Darya Khlestkina:
"Emotions are crucial for creating a limousine"
Interview with the director of a documentary "THE LAST LIMOUSINE" Conversed by Evgeny Maizel.

Olga Andreyeva
I keep silence
The author investigates the notion of authorship and the figure of the author – a person who vividly demonstrates the mechanism of meaning-making valid in any clash with the reality. Analyzing contemporary situation in the world as a whole and in Russia in particular, considering the figure of the author in historical context, the author tries to understand and signify the reasons for failure of language, will and author's self.
The author, silence, signification, reality, literature, failure of language, author's self

Actual cinema: limits of the admissible
Round table talk.

Pavel Lungin:
"We are waiting for the arrival of a train again"
Conversed by Tamara Ivanova.

Elizabeth Delude-Dix:
"Flaherty – a short history of documentaries"
Interview by Anjelika Artyukh and Denis Solovyov-Fridman.

Andrei Fomenko
Convulsive beauty of the Other
Investigation of creation of one of the pioneers of sci- and sci-popular cinema Jean Painlevé. The author analyzes various aspects of his creation inhered in natural science and artistic avant-guard simultaneously. Special attention is devoted to close connection of Painlevé's films with Surrealism and Dadaism.
Jean Painlevé, science-popular films, natural science, avant-guard, Surrealism, Dadaism, nature

Alexei Zlobin
German – man of God
Journal-book of the assistant director.

Yury Arabov
A monk and a demon
A script.

№1 (январь) 2014 1

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ | ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 24.01.14. Подп. к печати 07.02.14.
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15369
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО
В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ

МАТЕРИАЛЫ

З.Абдуллаевой, А.Анастасьева, О.Андреевой, А.Архангельского, О.Березина, Д.Дондурея, Е.Некрасовой, Е.Симбирской, Н.Соколова, Е.Стишовой, К.Тархановой, И.Ткаченко, Н.Цыркун, И.Щербаковой и других

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Оттепель» – критики и свидетели

РАЗБОРЫ

Д.Дондурей – О.Березин. Подать можно только событие

Е.Симбирская. Фонд кино. И волки не сыты, и овцы не целы

КОММЕНТАРИИ

Ольга Андреева

РЕПЕРТУАР

«12 лет рабства», режиссер Стив Маккуин

«Волк с Уолл-стрит», режиссер Мартин Скорсезе

«Афера по-американски», режиссер Дэвид О. Расселл

Сериал «Шерлок»

Берлинале-2014

ИМЕНА

Отар Иоселиани

Ксения Собчак

ОПЫТ

Сергей Сельянов

Алексей Учитель

ПУБЛИКАЦИИ

Алексей Злобин. Герман – человек божий

Георгий Параджанов

ЧТЕНИЕ

Станислав Новицкий. Гуд дэй, Америка!

индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО №1 ЯНВАРЬ 2014

www.kinoart.ru